

KALLIGRAM

DOBOS ISTVÁN
AZ OLVASÁS ESEMÉNY

DOBOS ISTVÁN

AZ OLVASÁS ESEMÉNY

KALLIGRAM
2015

A könyv Kosztolányiról szóló tanulmányai (2011-)
az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban,
az MTA TKI támogatásával készültek.

© Dobos István, 2015
ISBN 978-615-5603-04-4

TARTALOM

I. ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK

A ∞ jel értelmezése	9
Az olvasás ütközetei	16
Performativitás a 20. századi magyar regényben. Narratív előadás. Jelentő testek	36
A filológus olvas	51
Az olvasás medialitásának összefüggései Kosztolányi irodalomértelmezésében	60
Jelentés és jelenlét az irodalomtörténetben	74
„állni látszék az idő, bár (...)”. Irodalomtörténet-írásunk időszerű elméleti kérdései a modernség kontextusában	84

II. MŰÉRTELMEZÉSEK

Az alakzatok kettős olvashatósága. Krúdy Gyula: <i>Szindbád</i>	105
A regény performativitása (1-2). Kosztolányi Dezső: <i>Édes Anna</i>	139
A szabálytalan remekmű. Kosztolányi Dezső: <i>Pacsirta</i>	191
Kosztolányi háborús írásai a zsidóságról	242
Egyszólamúság vagy együtthangzás? Útban a regény többnyelvűsége felé.	
Móricz Zsigmond: <i>Az Isten háta mögött</i>	257
A teremítő jelenlét poétikája. Ottlik Géza: <i>Iskola a határon</i>	274
Korszakváltozások a prózaíró Sőtér életművében	286
Feszült mélabú. Az emlékezet regénye. Kukorelly Endre: <i>Tündérvölgy</i>	292
Elképzelt nyelvi világok – Szólás és mondás által lesz a regény	
Esterházy Péter: <i>Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat</i>	303

III. ÉRTÉKELÉSEK

Az újraolvasás eseménye. Szegedy-Maszák Mihály: <i>Kosztolányi Dezső</i>	325
Retorikai olvasás és irodalomtörténet. Kulcsár-Szabó Zoltán: <i>Tükörszínhátréka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében</i>	335
Szó-elbeszélés-metaphora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből	362
Vers-Ritmus-Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből	367
Határátlépések. Színház és irodalomtudomány kölcsönhatása	373
Átmenet és különbözőség. Szemléletek kölcsönhatása a nemzetközi magyarságtudományi kutatásokban	384

Képolvasás-kritika. Lőrincz Csongor: <i>Költői képek testamentumai</i>	399
A tárcaregény médiatudományi távlatból.	
Hansági Ágnes: <i>Tárca – Regény – Nyilvánosság</i>	405
Fülöp László emlékezete	411
NÉVMUTATÓ	416

I. ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK

A ∞ JEL ÉRTELMEZÉSE

Egyetlen karakterről fogok beszélni¹, amely minden bizonnyal a legkisebb egysége a Szindbád-szövegek kiterjedt világának, de utat nyithat a jelölő rendszer működésének a feltárásához. A jelölés játékában akkor keletkeznek bölcseleti kérdések, ha a „nyelv szabadságra megy.”² Wittgenstein körülírása szerint ez akkor következik be, ha azt képzeljük, hogy a „megnevezés valamilyen furcsa lelki aktus, kvázi egy tárgy megkeresztelése.”³ Krúdyt olvasva ez gyakran megesis velünk. „Alkonyodott, mint a fáradt szív” – a *Napraforgó* magával ragadó sora említhető itt, szinte önkéntelenül.

Iréne homloka a végtelenség jeléhez, a „∞-hoz” hasonló *Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra* című elbeszélésben (1933, 590).⁴ A jelkép olyan szövegkörnyezetben bukkan fel, ahol egy arc leírása különböző érzékterületek összekapcsolásával valósul meg, és láncolatos hasonlatok formájában bontakozik ki. A nő álla szív alakú, tekintete, mint a „cigarettafüst”, orrcimpája „makrapipa kihívóságú”, füle „rózsaszínű csigához” fogható. Az alfabetikus jel, a betű hanggá változtatható, a számjegy elfordított képe ellenben aligha szólaltatható meg ilyen egyszerűen. A szövegben a „∞-hoz” alak fordul elő. Hogyan adható hang a jelnek? Értelmezés függvénye.

¹ A jel megközelítésének elméleti jelentőséget szánok az alakzatok kettős olvashatóságára vonatkozóan. A jel szó sok mindent nevez meg, Heidegger az utalás összefüggésében elemzi. A fenomént egyetemes vonatkozásmódként – „jel-lét valami számára” – tárja fel: „maga a jelstruktúra nyújt ontológiai vezérfonalat minden létező »jellemzéséhez« általában.” Martin Heidegger: *Lét és idő*. Gondolat, Budapest, 1989. 189. p. Heidegger megkülönbözteti az utalást mint valamire való alkalmasságot és az utalást mint jelzést, mely utóbbi nem meghatározott eszközfajta.

² Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Atlantisz, Budapest, 1992. 40. p.

³ Uo.

⁴ A főszövegben belül megadom a Szindbád-elbeszélés címét, zárójelben a keletkezési évét, s a hivatkozott lapszámot az alábbi kötet alapján: Krúdy Gyula: *Szindbád*. Összegyűjt., szerk., bibliográfia, utószó Kozocsa Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1985³. A Szindbád-regények értelmezése önálló tanulmányt igényel. *A francia kastély* (1912) szövegformálása hasonlóságot mutat a korai elbeszélésekkel, a *Purgatórium* (1933) ellenben a kései, abszurd elemeket felvonultató történetekhez képest is tartogat felfedezni valót a megbomlott tudat ábrázolásával, a beteg és a gyógyító szerepkörének felcserélésével, s szöveg közötti kapcsolataival, amelyek Gogoltól Kafkán át egészen Foucault-ig terjedhetnek.

Fektetett nyolcas? 180 fokban elfordított nyolcas? E két utóbbi esetben a számjegy hangsora változatlan marad, ugyanakkor a látható alakzat már nem „számít” számjegynek. A végtelen jele ugyanakkor az által mondható ki, ha a jel észleleti képét valami hasonló alakzattal azonosítjuk: vízszintes nyolcassal. Amennyiben azt is kimondjuk, hogy a jel egy másik jelre, tehát a fektetett nyolcas *számjegyre* utal, nem illeszkedik a szöveg toldalékolása: a „-hoz” helyett a „-hez” alak a megfelelő. Ha ezt a közbejövő „differentiát” ki akarja küszöbölni az értelmező, a számjegyet helyettesítenie kell további képi hasonlatokkal és térbeli viszonylatok megnevezésével: fogalmazhat úgy, hogy egy kisebb és egy nagyobb ovális alakzat egymásba hurkolva vízszintesen. Az észleleti kép azonban nem azonos a jelentéssel. *A jelkép* a képből kiindulva *kimondhatatlan*. Az *elfordítás* többértelmű: szó szerint a nyolcas szám jegyének az elfordítása érthető rajta, mely képi alakzatként másféle fordítást, a nyelv közvetítését igényli. Az *elfordítás* a szó szoros és átvitt értelmében *elferdítés*. *Elfordítás* és *elferdítés* a lehetőségi feltétele a jelentés keletkezésének az irodalmi olvasásban. A jel önmagában nem, csak másik jelhez viszonyítva, értelmezett alakban válik hozzáférhetővé.

A jel írásképe az elfordítása jelentésváltozást eredményez, s az irodalmi jelhasználat apóriáira irányítja a figyelmet. A számjegy jelének az elkülönöződő mozgása akár későbbi nyelvbölcseleti távlatokat is felidézhet, emlékeztetvén a törlessjel alá helyezett létige önreflexív alakzataira Heideggernél (*Sein*), majd Derridánál (*être*). Irodalmi szövegben a jelentésváltozást korántsem egyszerű nyomon követni. Sem az „eredeti”, elsődleges, sem pedig a „származtatott”, „átvitt” jelentés nem tekinthető ugyanis magától értetődőnek. A jelentés mibenléte és keletkezésének a módja nehéz kérdések elé állítja az értelmezőt *Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra* című elbeszélés esetében. A végtelenség jeléhez, a „-hoz” kapcsolódó jelen értelmezés nem önmagában, de azoknak a feltételeknek az összefüggésében vizsgálja a jelet, amelyek lehetővé teszik a megértést.⁵ *Az irodalmi jelhasználat megkülönböztető vonása, hogy tényleges nyelvi formájából hiányzik némely jelentésalkotó mozzanat, mely olvashatóságát ugyanakkor lehetővé teszi.* A szöveg felkínálja, de nem hozza létre a jelhasználat poétikája és az olvasás hermeneutikája közötti kapcsolatot; ez a feladat az értelmezőre hárul.

⁵ Heidegger megközelítése iránymutatónak számít a nyelv „egészének” a megragadásához, melyhez lényegyet alkotó elemként „hozzátartozik a beszéd amiről-je (a megbeszél), az elbeszél mint olyan, a közlés és a megnyilatkozás.” Heidegger: i.m. 308 p.

Milyen viszony tételvezhető a jel és a jelentés között a ∞ esetében? Mit jelentenek egyáltalán a számok, s mit a végtelen? A számjegy képként válik nyelvi *jellé*? Az egymásba hurkolódó ovális alakzatok kimenet nélküli, zárt pályát írnak le: a szemléletes látványból nem következik a végtelenség elvont képzete, tehát nem tekinthető úgynevezett ikonnak. A ∞ és a jeltárgy között nem természetes a kapcsolat, aligha mondható, hogy a végtelenség okának a jele a fektetett nyolcas, tehát nem is index. Hogyan nyer jelentést? Az olvasás allegóriájaként e nyitott kérdésekből talán annyi sejthető, hogy a jelkép *kimondhatatlan* irodalmi szövegben: *magyarázatok* lezárhatatlan sorát hívja létre még abban az esetben is, ha a jel és a jelentés kapcsolata ismert konvención nyugszik, tehát megszokásra hagyatkozva tulajdonítja használója a ∞ jelnek a „végtelen” jelentést.

Krúdy elbeszélője a végtelenség ∞ jeléhez hasonlítja Iréne homlokát. Az író nyelvfilozófiával foglalkozó kortársa szerint a személynévek és a számnevek különböző logikai szférákhoz tartoznak, ezért összekeverésük értelmetlen állítást eredményez. Carnap a „Caesar egy prímszám” („Caesar ist eine Primzahl.”) kijelentést elemzi részletesen Heidegger *Mi a metafizika?* című művének nevezetes bírálatában.⁶ A kiválasztott példamondat nyilvánvalóan látszatállítást fogalmaz meg.⁷ Krúdy hasonlata ellenben mintha teremtené a jelentést, „megkeresztelve” tárgyát, miközben a jel önértelmezésének a folyamatát is elindítja. Miben hasonlíthat a végtelenség ∞ jele Iréne homlokához? Jóllehet a végtelenség matematikai fogalma véges természetű tapasztalatok alapján alakult ki, de közvetlen szemlélettel megközelíthetetlen. Krúdy ellenben éppen a jelkép észlelhető alakját használja hasonlatként, tehát szemléletessé teszi a csupán elgondolható. A számokhoz kapcsolódhatnak háttérképzetek (3 alma), de ezek fokozatosan eltűnnek a tanulás során. Krúdy mintha az elvonatkoztatással ellentétes utat járna be. A végtelenség jele nem szakad el a képzelettől, sőt, éppen ellenkezőleg, egyenesen a szemlélet felszabadításával nyer új értelmet.

A ∞ nem utal vissza a hangra. Korántsem magától értetődő, hogyan alakítható felismerhetővé a Szindbád-elbeszélések írásmódja. A hangtól megszabadított írás Descartes és Leibniz eszménye volt. A jelentésátvitel lehetőségét megannyi tekintetben mérlegelő Derrida az algebrával, tehát az

⁶ Rudolf Carnap: *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*. Erkenntnis 2 (1931): 219–241. pp. itt: 227. p. (4. Der Sinn eines Satzes)

⁷ „Dieses Beispiel ist so gewählt worden, daß die Sinnlosigkeit leicht zu bemerken ist; bei manchen metaphysischen sog.” Uo., 228. p.

átvitel matematikai műveletével vont párhuzam kapcsán hivatkozik Descartes-ra, aki ingadozó álláspontot képviselt a számokhoz hasonlóan egyértelmű nyelvi jelrendszer megalkothatóságát illetően. Az egyetemes írás leibnizi tervezetét – s ez Krúdy elbeszélése felől beszédes tény – regényes elképzelésként jellemezte: „sohase reméljük, hogy ilyen nyelvet valaha úzusban láthatunk; mert ehhez nagy változásoknak kellene jönniök a dolgok rendjében, S a világnak földi paradicsommá kellene változnia: Ily föltevés csak regényekben adódhat.”⁸ Leibniz az egyértelmű nyelv megteremtését tűzte ki célként az ésszerűség jegyében. Descartes szerint azonban aligha remélhető „Egy ilyen nyelv meglelése.” Az egyetemes nyelvtan hívei ki akarták küszöbölni a fonetikus nyelv természetes életéből eredő bizonytalanságokat, ezzel szemben Krúdy a hanggá nem alakítható jellel a többértelműséget és a pontatlanságot őrzi meg a jelentésteremtő irodalmi olvasás számára.

A matematikai jelkép áthelyezve az elbeszélés nyelvébe érzékelhető, allegorikus írásjel, s testrészhöz hasonlít. Emlékezhetünk rá, Rousseau szerint az írás a beszéd ábrázolása. A *jelkép* a test ábrázolása Krúdy elbeszélésében. Mégis, hogyan szólaltatható meg a jelkép? A beszédre visszavezetett nyelvben a szó értelem és hang egysége. Derrida a fonetikus írás eszményének megfelelő jelfogalmak rétegekre bontása közben Arisztotelész meghatározására és Saussure-re hivatkozik: „»A hang által kibocsátott szavak lelki állapotok jelképei, és az írott szavak a hang által kibocsátott szavak jelképei« Saussure: »a nyelv és az írás két különböző jelrendszer; a második létezésének egyetlen értelme az, hogy az elsőt ábrázolja.«”⁹

Krúdy nyelvjátéka arra figyelmeztet bennünket, hogy az írástevékenység sohasem teljesen fonetikus jellegű, ezért az sem magától értetődő, ha a szöveg

⁸ Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós, Életünk – Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991. 122. p. (8. lábj.); 150. p. (9. lábj.). Derrida nem adja meg Descartes hivatkozott levélrészletének a forrását. Vö. Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Minuit, Paris, 1967. 115. p. (9. lábj.). Derrida a 113. oldal 7. lábjegyzetében mástól idézi Descartes-ot: „Lettre à Mersenne, 20 nov. 1629. Cf. aussi L. Couturat et L. Léau: *Histoire de la langue universelle*. 10. p.” Az általános nyelv történetének hivatkozott kézikönyve valójában nem a 10., hanem a 11. lapon idézi Descartes levelet: „I. Edition Clerselier, t. I, n° 111, p. 498; éd. Cousin, t. VI, p. 61; id. Adam-Tannery, t. I, p. 76. Paris, Cerf, 1898.” A témakör rendkívül kiterjedt szakirodalmát módszeresen áttekintő *Histoire de la langue universelle*. (Hachette, Paris, 1903.) első mottója egyébként Descartes-tól, a második Leibniztől vett idézet, a könyv első fejezete Descartes munkásságát tárgyalja, a negyedik Leibnizét; Derrida szorosan kapcsolódik, s alaposan merít mindkét fejezetből. Vö. Jacques Derrida: *De la grammatologie*. 113–116. pp.; illetve *Histoire de la langue universelle*. 11–14. pp.; 23–28. pp.

⁹ Derrida: *Grammatológia*. 57. p. Vö. Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Budapest, 1997. 53. p.

olvasása a lelkiállapotokat jelképező szavak megszólaltatására korlátozódik, mivel az nem meríti ki az írott jelek jelölő potenciálját. A szakirodalomban joggal hangsúlyozott élőbeszédszerűség, vagy az anekdotikus elbeszélésmód az önmagát értelmező jel távlatából összetettebb képletnek látszik. A Krúdy-olvasás hallgatólagosan elfogadott szabálya az írás által aligha érvényesülhet: szó és hangulat, gondolat és kifejezés láthatatlan egysége nem jön létre. A nyolcas számjegy baloldalra fektetve ∞ a végtelenséget jelenti. A jelölés egysége azonban a szó jelentése és hangképe között megbomlik, mivel *a jelkép nem rendelkezik azonos hangképpel*. Krúdy írásmódja nem határozható meg a beszélt nyelv ábrázolásaként.¹⁰ Különbözik ∞ a szót alkotó hangoktól független jeltől, az ideogrammatól is, mivel megjelenésében végső soron kapcsolódik az általa kifejezett gondolathoz: az egymásba hurkolódó ovális alakzatok végtelen pályát jelölnek ki. A ∞ nem ideogramma, s nem is fonetikus írásjel, mivel az utóbbi a beszéd tovább nem elemezhető részein alapul. Hasonlatként a jelkép a jel *képével* használható a homlok leírására. Mégsem tekinthető figuratív írásnak, ugyanis az utóbbi esetben természetes a hasonlóság a jel és a jelölt között: a ∞ ellenben nem ábrázolja a homlokot. *Az irodalmi nyelvben nyomot hagy a fonetikus, a figurális és az ideogrammatikus írás, miközben mindegyikkel szemben megőrzi megszüntethetetlen különbségét.*

Az európai hagyományban gyökerező hiedelem szerint az írás a lélekhez képest külsődleges, a nyelv testének tekinthető. A jelkép megfosztja a jel szerkezetét az ember felépítésének az analógiájától: tisztán mesterkéltné megkülönböztetés. Krúdy írásmódja felforgatja a bensőséges beszéd és külsődleges írás viszonyát. Újrahasznosítja az ember megkettőzött világából kölcsönzött metaforákat. Az eszközként használatos jelképet visszahozza a személytelen tartományból, s metaforaként kelti életre az emberi külső megjelenítéséhez. A jelkép írásképe kerül újra előtérbe az elvont jelentés rovására. Mintha a képként érzékelhető külső vezetné vissza a jelet a természetes kötelékhez: az írás a test ábrázolása. A külső ebben az esetben bensővé válik, pontosabban az emberi belső (lélek) külsejévé (test). Az „ábrázoló” jelkép és az „ábrázolt” összekeveredik, a tisztán technikai jel emberi testrésznek felel meg. A hasonlat hasonlatként olvasva *a természetes előállításának mesterkéltségére* hívja fel a figyelmet, más szóval *a nyelv mesterkedésére*. Az írás mintha visszahajlás volna

¹⁰ Saussure szerint a leírt szó a kiejtett szó hangképe. Vö. Saussure: *Bevezetés...* 53. p. A nyelv lényegében független az írástól az általában „fonetikusnak” nevezett rendszerben. Uo., 54. A kiejtésbeli torzítások a nyelvhez tartoznak. A francia oiseau szó kiejtett hangjainak egyikét sem a saját jele jelöli.

a természeteshez, holott erről szó sincs. Krúdy Szindbád-elbeszélése ironiával viszonyul az önmagát állító nyelv gondolatához. Az írott jelölés üres jelképisége – a végtelenség matematikai szimbóluma – hozza vissza a nyelvbe a jelölt megtestesülő jelenlétét. A szimbólum elkülönöződő játéka a fogalmat jelentő írásjeltől és a betűtől a nyelvi válság tapasztalataként is értelmezhető. Az írás nem közvetít akadálytalanul lelki tartalmakat, mint ahogy a szó és az értelem közötti viszony sem természetes.

A végtelenség jelét másik jelre kell fordítani ahhoz, hogy megtudjuk, milyen értelemben használatos más mondatokkal szembeállítva. Wittgenstein szerint „a különbség egyedül a használatban rejlik.”¹¹ A számolásra szolgáló számnevek elsajátítása rámutató tanítással veszi kezdetét, a dolgok szemre áttekinthető csoportjainak megnevezésével.¹² Hogyan mutatható meg, mit jelöl a végtelen, különösen akkor, ha nem matematikai értelemben használjuk? A nyelvjáték csakugyan tevékenység vagy életforma része.¹³ Krúdy művének elbeszélője arcot állít elő, miközben arra szólít fel, hogy képzeljünk el egy képet nem leírás, de számjegy alapján. E különös összekapcsolódás valóban végbemegy. A jelentés ebben a nyelvjátékban sem azt a dolgot jelenti, amelynek a szó megfelel. Itt is a használattal azonos jelentés alapvető szabálya érvényesül.¹⁴

A mű címe feszültséget vált ki, mivel emberi tevékenységhez élettelen tárgyat rendel: az erkölcsi meggyőződést feltételező cselekvés alanya élettelen. Az óramutató az idő mesterséges mérésére szolgáló eszköz egyik alkatrésze. A nem emberihez erkölcsi tartalom, a felelősség képze térszín. Fokozatosan ébred rá az olvasó arra, hogy az élettelen tárgy megbízhatóbb védelmet nyújt a kisasszony erényének megőrzéséhez, mint az emberséges lovag. A fiatal Szellő kisasszonyt azért fogadja „örökbe” a leleményes Szindbád, hogy gyámleánya megcsókolja az arcát, máskülönben Szilvia elérhetetlen az idős gavallér számára. A hajós többek között szfinxhez hasonlítja Szilviát, akinek a neve intő jel. Szindbád a gyámapa szerepében valójában a lány ellenállását akarja megtörni. A szó ígézetes hatásával kísérletezik, s elsősorban a nyelv erejébe veti bizalmát, amikor hódítással foglalatoskodik, vagy éppen kiengeszteléssel. A számok áthelyeződéséhez is kapcsolódó elbeszélésben

¹¹ Wittgenstein: i. m. 28. p.

¹² Uo., 22.

¹³ Uo., 30.

¹⁴ Uo., 42.

Szindbád, mielőtt fagyönggyé változna háromszáz egynéhány évesen tér vissza három éve elhagyott kedveséhez, akinek jóvátételként rögtönzött elbeszélést ad elő arról, hogyan fognak együtt a budai hegyekbe utazni lóvasúttal a tél múltával.

A kitalált történetben Szindbád nyugalmazott *számtiszt*, útitársa pedig húsz éve a felesége. A fikció felvillantott részletei teljes élettörténetté állnak össze az előadó és a hallgató meghitt együttlétének köszönhetően. Szindbád foglalkozását valójában a társa űzi, aki pontosan *számon tartja* a férfi hűtlenkedéseit, s azokat részletes, időpontokat, helyszíneket és neveket tartalmazó feljegyzéseiből időnként a fejére olvassa. A tárgyi hűség kényszerítő erejébe veti bizalmát, ugyanakkor Szindbád elégedetten veszi tudomásul, hogy előadása sikert arat, a nő megbocsát. A fiktív történet hallgatója számára minden kézzelfogható ajándéknál értékesebb, ha a képzelet *végtelen* játékába feledkezhet.

AZ OLVASÁS ÜTKÖZETEI

ELBESZÉLT ELŐADÁS A REGÉNYBEN

Az *elbeszélt előadás* a narratív forma kitágításának a jegyében értékelhető. Az értelmező keretekbe kényszerített történetmondásba vetett bizalom meggyengülése lényeges szerepet játszik ebben a folyamatban. A példázat érvényének kérdésessé válása, s általában a lélektani, oksági, történelmi magyarázatok megalapozottságával szemben támadt kétely felerősödése vezet az irodalmi reprezentáció fogalmának újraértelmezéséhez a 20. század első harmadában. Hogyan mondható el a kitalált történet, korszerűsíthető-e az elbeszélés alapvető narratív formája, jelesül a regény a *megjelenítés* szcenikai eszközeivel? Az irodalom alá rendelt színház önállósodása mellett bizonyos értelemben ellentétes irányú folyamat eredménye az elbeszélt előadás.¹⁵ A színre vitt előadás hatáslehetősége iránti érdeklődés felélénkülése a jelenlét-alkotás összefüggérendszerében is értelmezhető a korszak regényírásában.¹⁶ Szemléletes példákért Kosztolányi műveihez lehet folyamodni, mert azok ellenállnak az ábrázolás-elvű hagyományra épített magyarázatoknak. Mit mutat be a *Pacsirta* története? Mit helyettesít Sárszeg? A mű aligha engedelmeskedik a reprezentáció képletének. Kosztolányi regénye nem ábrázol, hanem előállít: megjeleníti, s ez által jelenvalóvá teszi a teremtett világot. Az elbeszélt előadás jeleneteinek az „egyidejűsége” az olvasó közvetlen megtapasztalás iránti vágyával találkozik, s talán ebben rejlik vonzerejének az egyik forrása.¹⁷

Az epika jól ismert változási iránya ebben az időszakban a műfaji határok átlépésével, s a társművészetek hatásainak befogadásával jelezhető. Mindkét folyamat kedvez az *elbeszélt előadás* kialakulásának. A „jelenet” ismert alkalmazásán túl a „színház modellje” összetett hatást gyakorol az elbeszélő műfajokra. A drámatörténet a 20. század első felétől számítja az „epikussá válás” folyamatának kezdetét. A dramatikust felváltó epikus

¹⁵ Jóllehet a színház, vagy az opera tematikus megjelenítése az epikában – Hoffmann: *Don Juan*, Balzac: *Massimilla Doni*, Flaubert: *Bovaryné* –, mely eljárás a romantika óta ismert, nem elengedhetetlen eleme az elbeszélt előadásnak, e poétikai megközelítés látókörébe helyezett mű, jelesül a *Pacsirta* esetében érintkezést lehet feltételezni a zenés színházi előadás és a regény kifejezőmódja között.

¹⁶ Az elbeszélt előadás fogalmának az előzetes értelmezéséhez lásd (Dobos 2009. 7-19).

¹⁷ A tapasztalat közvetlenségével kapcsolatban Gumbrecht *A regény elméletére* hivatkozik, amelyben Lukács hangot ad a konkrétság iránti vágynak (Gumbrecht 2013. 2.7).

elképzelése az új *szövegformákat* az epikussá válás *játékmódjaként* fogja fel (Lehmann 2009, 25). Feltételezésem szerint lényegében fordított előjellel valami hasonló folyamat megy ezzel együtt végbe a kortárs epikában. A regény megnyílik a dramatikus hatások előtt, s új szövegformák alakulnak ki.

NÉZŐ ÉS OLVASÓ

A színmű előadása magába foglalja a nézőt, akinek a részvétele nyilvánvalóan mást jelent az esemény *egyidejű észlelése* következtében, mint az olvasóé.

¹⁸ A szöveg befogadása nem kizárólag időben s térben előrehaladó folyamat, lehetőséget biztosít elidőzésre, előre- s visszatekintésre. A figyelem elmélyül, vagy éppenséggel átsiklik egy-egy részlet fölött. Ezzel szemben a néző megismételhetetlen hatásoknak van kitéve, melyektől nem tud távolságot venni. Hogyan viszonyul egymáshoz néző s olvasó szerepe, miként helyeződik át az észlelési lehetőségek megváltozásával.

A regény előadásmódjától elválaszthatatlan a nézőpont: valakinek a szemével látjuk a jelenetet, valamilyen szemszögből közvetített a szereplő távlata. Történetmondásos művek esetében megkülönböztethető egymástól *elbeszélt előadás* és *előadott elbeszélés*.¹⁹ Az előbbi, némi egyszerűsítéssel, a jelenet bemutatására vonatkozik, az utóbbi az előadásmód megjelenítésére, tehát az elbeszélő tevékenység előadására.

A szöveg első, letapogató érzékelése erőteljesebben támaszkodik az észlelő megértésre, mint másodszori, illetve ezt követő befogadása. A reflektáló értelmezés állandó visszatérést jelent a szöveg olvasásához, amelynek ritmusa változatos lehet, lassítás, szünet, elidőzés, kihagyás tagolja a folyamatát, a beszélgetésben végbemenő megértés szerkezetének megfelelő körkörös mozgást, vagy éppenséggel a jelölők végtelen játékát követve.

A néző az előadás anyagi terében szükségképpen résztvevő. Az egyidejű jelenlét, s a lineáris észlelés határozza meg helyzetét. Ehhez foghatót leginkább az első olvasás kínál, amikor a szöveg mintegy magába vonja a befogadót, aki még nehezen tud távolságot tartani az először észlelt jelektől. Reflektáló értelmezőként ellenben már képes elrendezni, kapcsolatokat teremteni a lineáris befogadásban egymástól időben távol megjelenő elemek között. Kétségtelen,

¹⁸ Arisztotelész hallgatólagos tudásként számon tartja ezt a különbséget a tragédia és az eposz összetevésében. Vö. Arisztotelész: *A terjedelem*. In. Uő: *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. Bolonyai Gábor. PannonKlett Kiadó, Budapest, 1997. 24.59b17-31.

¹⁹ Az előadott elbeszélés fogalmának értelmezéséhez lásd (Dobos 2014. 91-96).

hogy az előadás aktív befogadása egyszeri, de az olvasó tevékenysége sem ismételhető meg változatlanul. Amennyiben elfogadjuk, hogy a szöveg csakis értelmezett formában létezik, az olvasó keletkező létezésben lévő köztes világokkal találkozhat. Való igaz, alapvető a különbség két előadás között a „jelentésképződés” szempontjából: „a néző ugyanannak a rendezésnek az esetében sem lehet egynél többször részese egy előadásnak. Ez az oka annak, hogy ebben a kontextusban ismét szükségessé válik különbséget tenni előadás (*Afführung*) és színrevitel (*Inszenierung*) fogalma között” (Fischer-Lichte 2009. 214). Véleményem szerint azonban az olvasó sem tud belépni kétszer ugyanabba a szövegtérbe, mert változik, elmozdul az értelmezés távlat.

A színháztudomány egyik alaptétele szerint az előadás jelentésképzése nem illeszkedik „a művészet hermeneutikai paradigmájának rendjébe” (218), mivel nem a megértésre, hanem az érzékelésre alapozott. Ez utóbbi szempontból valamelyest különbözik az elbeszélt előadás, illetve az előadott elbeszélés narratív formája, viszont abban megegyeznek, hogy mindkettő lehetővé teszi a *jelölés poétikájának és az olvasás hermeneutikájának* az összekapcsolását.

A mértékadó színháztudományi felfogás szerint a jelentésképzés az előadás befejezéséig tart: „aki utólag meg akarja érteni az előadást, annak emlékeznie kell rá” (219.). Az előadás egyszeri, s megismételhetetlen eseményt jelent. A néző, ha visszanezeli a látottakat felvételtől, az már nem az előadásról fog szólni. Talán mégsem teljesen indokolt feltétlen elsőbbséget tulajdonítani az érzékinek a szellemi rovására az előadás egyidejű befogadásában, hiszen a nem-verbális jelek is végső soron a nyelv közvetítésével válnak érzékelhetővé, magyarul a néző mindig már értelmezve lát. Az észlelésből nem számítható a nyelv, s az érzéki jelenségek sem kerülhetik el a megértő pillantást. Az nyilvánvaló, hogy különbség tehető az elsődleges észlelés és az értelmezés között. A mindenkori megértés „előzetesség” (Heidegger 1989, 289-296) szerkezetéből következően azonban eredendően valamiként látunk, hallunk és tapintunk. Az érzékelés nem lehet semleges, mert az érzékelő világban van, s a jelenvalólét megértés. Helyesebb talán fokozati különbséget tenni az érzékelő és a megértő tevékenységek között. Ez alapján is szét lehet választani a néző „epizodikus”, illetve szemantikus emlékezetét az előadás kapcsán (Fischer-Lichte 2009. 219).

Az előadás valóban egyszeri, s megismételhetetlen, de véleményem szerint a szöveg elsődleges olvasása is ehhez fogható egyedi tapasztalat. Másodszor már nem „ugyanazt” a szöveget olvasom: olyan részleteket fedezek fel

benne, melyek az első, letapogató olvasás során elkerülték a figyelmet. Máshová kerülnek a hangsúlyok, új részletek emelkednek ki, s válnak jelentőssé, a szövegtér folyton változik, s az emlékezet többirányúvá válik. Egyéb-ként az első olvasás közben is működik az emlékezet, a később olvasottak kapcsolatba kerülnek korábbi szöveghelyekkel. Annyi bizonyos, hogy az előadás egyidejű befogadása felveti a műalkotás azonosságának kérdését. Az első olvasás és az előadás megtekintése abban lényegében nem különbözik, hogy a műalkotás elsődleges befogadására általában jellemző esztétikai élményben részesít. A közvetítettség kérdése azonban nem kerülhető meg, ha az számít kiindulópontnak, hogy nyelvileg nem megragadható tapasztalatok határozzák meg az előadás egyidejű befogadását. Amennyiben minden utólagos emlékezés eltorzítja a „tárgyát”, kérdés, hogyan lehetséges az előadás értelmezése? Mi volna az a torzításmentes entitás, amely az emlékezet működésének a kiiktatásával adott a szemlélet számára? Ez utóbbi tételezés nincs összhangban azzal a másik alapelvvel, mely szerint a néző „az előadásba bevonva vesz részt az ezt meghatározó folyamatokban” (213). Másfelől, az előadás nézője hogyan férhet hozzá az egyszeri, megismételhetetlen, következésképp múlt-kony fenomenális létezőhöz? Az alábbi megfogalmazás mintha Husserl korai „Vissza a dolgokhoz!” jelszavát visszhangozná: „A nyelvi leírás [...] olyan képzeteket kelthet a leírás hallgatójában vagy olvasójában, amelyek csaknem elképzelhetetlen mértékben és módon térhetnek el a leírás tárgyát alkotó észleletektől” (221). Nyilván nem arra kell itt gondolni, hogy az előadás a néző tudatában megjelenő kép volna, mely lefordíthatatlan, s nyelvi úton közvetíthetetlen, hanem az *eseményyszerűség*ből adódó tulajdonságára.²⁰

A „megjelenés intenzitása” a színmű előadásának a megkülönböztető vonása (229). A testek meghatározó mozgását fokozhatják a hang és fényhatások, valamint a ritmus lüktetése. A „megjelenés intenzitása” nemcsak az előadásra, de az olyan típusú regényre is jellemző, mint a *Pacsirta*. A fokozott figyelem az olvasó állandósult állapota. Minek köszönhetik a történetmondásos mű szereplői kivételesen erős jelenlétüket? Kosztolányi elbeszélése – hasonlóan az előadáshoz – lehetővé teszi, hogy „az észlelő szubjektum különös intenzitással és testesült szellemként tapasztalja meg önmagát” (231). Az eseményyszerűség tapasztalata nem zárja ki a hermeneutikai olvasást, hiszen az utóbbi szerint a *megértés* maga is *esemény*.

²⁰ „Az előadás [...] kizárólag az eseményyszerűségéből adódó jelenségeknek köszönhetően válhat művészetté és az esztétika tárgyává” (Fischer-Lichte 2009. 224).

A *Pacsirta* megértés-teljesítményre sarkallja azt az olvasót, aki örömet leli a szövegben.²¹

A JELENLÉT ELŐÁLLÍTÁSA.

AZ ELŐADÁS VALÓSÁGOT TEREMT ÉS ÖNMAGÁRA VONATKOZTAT

Az előadások *önmagukra vonatkoznak és valóságot teremtenek*, akárcsak a performatív nyelvi cselekvések. A belső dinamikaként működő performativitás megingatja az olyan kételemű fogalmi ellentéteket, mint művészet és valóság, szubjektum és objektum, test és lélek, jelölő és jelölt, s ezzel hozzájárul az előadás eseményszerűségének létrejöttéhez. Párhuzam vonható a *jelenlét előállítás*a alapján a színjáték előadása és az elbeszélt előadás között. Az erős jelenlét-hatás és az önmagát állító nyelv utáni vágy feltehetőleg összefügg egymással. Az utóbbi a jelöléstől elválaszthatatlan differencia megszüntetésére irányul: az írás célja a jellel azonos jelentés elérése. Az előbbinek az a jelentése, ami az előadás terében történik, megszüntetve művészet és valóság különállását.

A jelenlét szó és dolog egységével állhatna helyre a nyelvben. A jel valami helyett áll, s azt távollétében helyettesíti. A jelentéssel azonos jel nem megtestesít, vagy helyettesít valamit, amire a jel utal, hanem önmagát állítja. Az irodalmi nyelv önreflexivitása egyenes arányban áll a jelölés érzékelhetőségével, mely Jakobson szerint „elmélyíti a jelek és a tárgyak alapvető kettéválását” (Jakobson 1995.12). A színjáték előadásának az önmagára vonatkozása ellenben a jel és jelölt különbségének az eltörlését célozza. Ez utóbbi törekvés véleményem szerint szükségképpen korlátozott. Az önmagát állító nyelv azzal az eljárással akarja megszüntetni jel és jelentés különállását, mely előidézte azt. Az előadás önmagára vonatkozása aligha képes eltörölni jel és jelölt különbségét. Erika Fischer-Lichte érvelése szerint „az észlelet épp azt jelenti, ami az észlelés aktusában megnyilatkozik” (Fischer-Lichte 2009. 240). De az észlelet – fűzhetnénk hozzá – „magától nem beszél.” A jelölés alapszerkezete, a folyamat egyes elemei közötti kapcsolat nem tehető könnyedén zárójelbe. A matematikai jelképek mintáját követő egyetemes

²¹ H. R. Jauss szerint az esztétikai tapasztalat a művészet produktív, receptív és kommunikatív funkcióinak, a *poieszisz*nek, az *aísztheszisz*nek és a *katharszisz*nek a hatásegységében jön létre, miközben a megértés a játékkal és az élvezettel együtt mindhárom dimenzióban jelen van. A befogadó hermeneutikai viszonyulásának a kiiktatásával Erika Fischer-Lichte mintha e felfogást vonná hallgatólagosan kérdőre.

jelrendszer gondolata a többértelműség kiküszöbölésére volt hivatott. A helyettesítés azonban ebben az esetben sem bizonyult alkalmasnak a nyelvbe írt különbség megszüntetésére. A többértelműség kiiktatásához éppen azt az eszközt vette igénybe, mely a jelölés megbomlott egységének az ismertetőjegybe.

Erika Fischer-Lichte ragaszkodik a feltevéshez, mely szerint az előadás felszámolja a jel kételemű fogalmát: az önmagára vonatkozó előadás eltörli jelölő és jelölt különbségét, s ebből következően befogadása elsősorban érzéki, testi, s nem hermeneutikai folyamatokban történik. Jóllehet az utóbbi értelemben választhatja el az előadás érzékelésétől az emlékezést, ám jeltudományi szempontból ez így is meglehetősen kifogásolható művelet. Az elhangzó szó ugyanis szükségképpen működésbe hozza a nyelvi emlékezetet, ez minden jelentéssalkotás elengedhetetlen mozzanata.²²

Az eseményyszerű előadáshoz társított *erős jelenlét* fogalom a nyelv horizontjára vetítve a fentieknél összetettebb képet mutat. Derrida szerint a hangban jelen lévő transzcendentális jelölt gondolata jelenlévővé és kitüntetetté teszi a jelent és a jelentést. Bárhonnan nézzük, jel és jelentés közvetítés nélküli egysége, a hang által kibocsátott közvetlen jelenlét aligha állhat elő a nyelvben. *A jelölt mindig jelölő helyzetben is van* a különbségre alapozott nyelvi rendszer következtében, ezért sem lehetséges a jelölő és a jelölt azonosságának a megragadása. Az érthető és az érzékelhető oppozíciójának eltörlése – elvben – mást jelent az elbeszélt előadásban, amely írott forma, s mást a színmű előadásában. Az utóbbi – legalábbis Erika Fischer Lichte szerint – nem a néző értelmére hat, hanem az érzékeire.

A SZÍNREVITEL JELENLÉTHATÁSAI.

A HANGZÓ ÉS A LÁTHATÓ NYELV MÉDIUMA

A színrevitel megváltoztatja az észlelő világát, „létrehozza annak a jelenvalóságát, amit megmutat” (Fischer-Lichte 2009. 256). Wolfgang Iser lényegében helyettesítésként határozza meg a színrevitelt, amely a fonetikus írásjel megkettőzött szerkezetére emlékeztet. A jel itt is valami helyett áll, annak távollétében. A színrevitel „valami természeténél fogva megragadhatatlant jelenít meg” (Iser 2001. 358). Másképpen fogalmazva: „a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévót

²² „Amikor egy szó, mint például a francia indécorable a beszédben megjelenik, egy meghatározott típust tételez föl, ez pedig csak elegendő számú – a nyelvhez tartozó – hasonló szóknak az emléke révén lehetséges” (Saussure 1997. 144).

szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik jelen lévő dolog révén jelenléthez jut”(365). A jelölés fentiekben vázolt összefüggésében a megragadhatatlant megjelenítő előadás gondolata visszairja a színrevitelt a jelenlét metafizikájába: a távollévőt helyettesítő jel hozza létre a jelenlétet, ahogy a színrevitelben jelen lévő a megragadhatatlant jelenléthez juttatja.

Az előadás „önreferencialitása” – ahogy *A performativitás esztétikájának* szerzője érti – lényegében *önmegmutakozást* jelent. Ennek köszönhetően „megszabadulunk a megértés teljesítményének kényszere alól, és feltárul az emberek és a dolgok »saját jelentése«” (Fischer-Lichte 2009. 257).²³ Az előadásnak ez a megközelítése magában rejtje az értelem jelenlétének tételezését. Az önmegmutakozás, az érzékekre ható esztétikai folyamatok közvetlenségének előtérbe helyezése azt sugalmazza, hogy a jelentés jelen van az előadásban, tehát a jelölésnek létezik olyan módja, amely felfüggeszti érzéki és szellemi kettősségét, jel és jelentés dichotómiáját. Ez ellen szól, hogy az elbeszélő előadásban a jelenlévő értelem bizonyosságát a narrátor közbejövő hangja megingatja, mely jelzésként (*Anzeichen*) annak a jele, hogy a szereplők megnyilatkozásai (*Ausdruck*) többértelműek. Az előadás narratív formájában tehát a jel másik jelre utal. Az elbeszélőtől érkező jelzés az értelmezés távlatainak különbségére irányítva a figyelmet érvénytelenít minden adottnak mutakozó tudást, miközben saját jelentéssalkotó működésére is reflektál, anélkül, hogy feltárná konstrukciós elveit. Közelebbi példát említve, Kosztolányi regényeinek írásmódja nem támogatja a jelentés jelenlétét tételező nyelv gondolatát.

A jel nem magától értetődő, a szó nem magáért beszél. Az elbeszélő hangja sincs jelen közvetlenül, nem tekinthető a jelek eredőjének, mert nem eredendő a jelenléte, s éppúgy elhasonulhat, mint a többi szólam a megnyilatkozás „alányától.” A kifejezés mód iránti érdeklődés Kosztolányi műveiben szembevető. A megmutakozás a megértetést szolgáló nyelv összefüggésében mást jelent, mint az önmegmutakozásként értett előadásban. A beszélő célja mindig csak részlegesen teljesül, a „maradék” ugyanakkor a mindenkor megnyilatkozásban megmutakozik.²⁴ A nyelv lényege így a használat felől

²³ Emlékeztünk rá, Barthes pedig olyan olvasót képzelt el, aki „megszabadul egy ős öreg kísértettől: a logikai ellentmondástól”, s örömet lel a szövegben (Barthes 2001. 75).

²⁴ A „maradék” fogalmának értelmezéséhez az *Esztétikai ideológia* nevezetes Hegel-olvasatára lehet utalni, melyben de Man az én kimondhatatlanságára emlékeztet. Lásd: (de Man 2000. 88-91). A maradvány-jelleget Hölderlin *Mnemosyne*-vázlatának az első sorában, ahogy Heidegger a *Was heist Denken*-ben olvassa, a jel hordozza: „Ein Zeichen sind wir deutongslos” (‘Jel vagyunk értelmezés nélkül’), egy tanúság, mely maradványt jelenít meg.

határozódik meg. Hogyan van jelen a beszélő a nyelvben, s miként tárulkozik fel jelenléte mások számára?

HANG ÉS FENOMÉN AZ ELŐADÁS TEREMTETT NYELVI VILÁGÁBAN

A fenomenológia a jelhasználat és az értelemképződés kérdéseivel kapcsolható az előadás elbeszél és színre vitt válfajainak megközelítéséhez. A jelenlét fogalmát értelmezve Husserl, s az ő művét újraolvasó Derrida sem foglalkozik a *fikció* megkülönböztetésének lehetőségével. E tanulmány poétikai látóhatárán azonban a jelenlét előállítása, az eleven jelen megalkothatósága lényeges kérdés, amelynek a részleges megválaszolásához több megfontolásra érdemes szempont nyerhető a fenomenológia dekonstrukciós olvasatából.

Derrida szerint Husserl a metafizika torzulásait valójában metafizikai alapokon vizsgálja, a dolgok tudatban való tiszta jelenlétének a tételezésével: „a tudat itt [...] nem mást kíván jelenteni, mint a jelen önmagánál való jelenlétének lehetőségét az eleven jelenben” (Derrida 2013, 14). Az elbeszél előadás felől nem osztható ez a hiedelem. A beszélő és a szereplő öazonosága mindig kétséges. Az eleven beszéd egyben szellemi a fenomenológia gondolatkörében, s e feltevésből következően „élet” és „idealitás” egysége mintha biztosított volna a nyelvben. Az én jelenlétéhez azonban a teremtett nyelvi világ közegében az életvalóság nem adott. Az elbeszél tudathoz képest nincs jelen semmi, ami transzcendens volna. Az én mindig egy másik a megszólaló számára. A nyelv létesíti a megnyilatkozó alanyát *elbeszél előadásban*. Az én nem lehet jelen önmaga számára, mivel a maga másikjának az alakjában jelenik meg.

Az irodalom értelmezője aligha tudna kellően körültekintő megállapításokat tenni a szövegben megszólaló *hangokról* a nézőpont viszonylatának a kizárásával. A husserli fenomenológia, s annak dekonstrukciós kritikája mintha elmosná a beszéd fajtái közötti különbségeket, s túlértékelné a megszólaló nyelv teljesítőképességét a jelenlét metafizikájának az értelmezési keretében. Az egyneművé tett beszéd így minden esetben jelentéssel (*Bedeutung*) rendelkező kifejezés (*Ausdruck*). A beszéd lehetősége biztosítja, hogy a jel mindig kifejezés, és jelölt tartozik hozzá. Szemben a jelzéssel, amely szintén jel, de meg van fosztva a jelölttől (*bedeutungslos*). Nem a jelentéstől (*Bedeutung*), hanem a jeltárgytól. A történetmondásos *művekben* megjelenített beszéd lehetőségének a keretfeltételei ártértelemezik a fenomenológia ide vágó alapfogalmait.

A megszólaló nyelv elbeszélte előadásban olyan tulajdonságokkal egészül ki, melyek átjárhatóvá teszik a jel kétféle megjelenése, tehát *kifejezés* (*Ausdruck*) és *jelzés* (*Anzeichen*) között a határokat. A *Pacsirta* elbeszélőjének *jelzései kifejezésként* értékelhetők, s adott esetben a szereplők *kifejezései jelzésként*. A kimondott szó nemcsak arra hivatott, hogy feltárja, de arra is, hogy elfedje a beszélő gondolatait. A szereplő szavait a narrátor olykor nem érti, de érzékelteti, hogy a megnyilatkozás *jelzés* értékű. Pacsirta levelét olvasva Vajkay tudja, miért éppen „azáliáról” és „rododentronról” ír a lánya, az elbeszélő azonban nincs tisztában az említett szavak jelentőségével. A *mondani akart* és a *kimondott* között megszüntethetetlen a hasadás a szépprózai elbeszélésben. Derrida értelmezése szerint Husserl fenomenológiájában „a *Bedeutung* mindig az, amit egy személy vagy egy beszéd *mondani akarnak*: mindig a beszéd értelmét, a diszkurzív tartalmat jelenti” (25). A beszélő valamit mondani akar és kifejezi magát. E világos képletnek minden eleme kérdéssé válik, ha elbeszélte előadásra vonatkoztatjuk.

A beszélő nem feltétlenül szubjektum, helyesebb, ha a megnyilatkozás alanyát tételezzük. Ebben az esetben a beszéd nem a szubjektum önkifejezése, s az is kétséges, hogy a jelölő rendeltetése kizárólag a nyelvhasználó akaratától függne. Husserl szerint a szubjektív akarat, a tudatosság és az intenció megeleveníti a jelet, *Geistigkeit*-ot kölcsönözve neki. A mondani akarásnak, a kifejező és tudatos megnyilatkozásnak tartja fenn a *Bedeutung*-ot, melynek fizikai megtestesülése a beszéd. Derrida Husserl-értelmezése szerint „mindaz, ami túllép a tiszta szellemi intención, a *Geist* általi tiszta átlelkesítésen, ami az akarattal egyenlő, mindaz kizárásra kerül a *Bedeutung*-ból, és így a kifejezésből is: például az arcjáték, a gesztus, a test és a világba beíródás teljessége, egyszóval a látható és a térbeli, mint olyanok teljessége” (44). Az elbeszélte előadást olvassuk, míg a színmű előadását halljuk, látjuk, testiesen érzékeljük. Az alapvető különbség a kifejezés jellegében van.

A jelhasználat fentiekben bevezetett fogalmait áthelyezve a megnyilatkozás három típusával lehet számolni: 1., *Beszéd*: *Bedeutung*, tiszta szellemi intenció, a jel kifejezés 2., *Előadás*: esemény, nem szellemi, de érzéki folyamatok a meghatározóak, főként a test beszél, a jel jelzés 3., *Elbeszélte előadás*: nem hallás, hanem olvasás a befogadás alapja, a jel kifejezés és jelzés.

A fenti megkülönböztetés alapja a jel kétféle működése. A jel alapvetően lehet kifejezés vagy jelzés. A beszéd értelmében vett kifejezés – Husserl szerint – abban különbözik a többi megnyilvánulástól, hogy lényegéhez

tartozik a kifejező intenció. A megnyilvánulások a megnyilvánuló tudatában az élményekkel fenomenálisan azonosak. Derrida összefoglalásában: „A nyelv lényege a telosza, és ez a telosz az akaratlagos tudat mint mondani akarás” (46). „Minden diskurzus, amennyiben a kommunikációhoz kötődik, és élményeket nyilvánít ki, jelzésként működik” (48). „A másik élménye csak úgy nyilvánul meg számomra, hogy fizikai oldallal is rendelkező jelek utaló módon közvetítik” (49). Az utalás redukálhatatlan a beszédben, ha élményt közvetít. Derrida az érvelés alapját, a jelenlét fogalmát rétegekre bontva a kifejező, illetve utaló jel megkülönböztetését ingatja meg: „A közlés vagy a tudomásra hozás (*Kuntgabe*) eredendően azért utaló jellegű, mert a másik élményének jelenléte el van zárva eredendő szemléletünk elől” (51). Egy belső szemlélet vagy észlelés számára jelen van a beszédben *megjelenített* diskurzus tartalma (Bedeutungen): „minden, ami a diskurzusban nem a jelölt tartalom közvetlen jelenlétét adja vissza, nem-kifejező” (51).

Az elbeszélt előadás milyen jeleket használ? E kérdés távlatából érdemes összehasonlítani a belső magánbeszéd szépprózai, valamint a monológ hétköznapi megvalósulásait. „Az »egyéni lelki életben« már nem *valóságos* (*wirklich*), hanem csupán megjelenített (*vorgestellt*) szavakat használunk” (55). Husserl azonban úgy gondolja, hogy „A belső jelenlét bizonyosságának nem szükséges jelölve lennie” (55). Elbeszélt előadásban azonban a szereplő belső jelenlétének bizonyossága, tehát lényegében a *Bedeutungen*, amely jelen van önmaga számára, *szükségképpen jelölve juthat el az olvasóhoz*. Miért sír Pacsirta a vonat elindulása után a fülkében? Már a tér „semleges” megnevezése többértelmű utalásként működik: a fülke a pap jelenlétében a gyónásra is vonatkoztat. Maga az esemény, a sírás is utalás (*Hinzeigen*) olyan lelki tartalomra, melynek a létezése legalábbis feltételezett. A sírás okának a lehetséges értelmezéseit jelzi a szemtanúk tekintete a jelenetben. *Az elbeszélt előadás az olvasónak azt a hitét táplálja erős jelenléthatásával, hogy a szereplők belső világa megnyílik a szemlélet számára*. A narrátor közvetíti a szereplő önmagával folytatott belső beszédét a regényben. Husserl az irodalmi kommunikáció lehetőségével nem számol, ezért tekinti egyszerűen értelmetlennek és céltalannak a magánbeszédet. Hozzá kell tenni, hogy Derrida Husserl-kritikájának a látóhatárán sem jelenik meg az önmagához szóló beszéd *irodalmi* vonatkozásának kérdése.

A döntő különbség az empirikus esemény fenomenológiája és az elbeszélt előadás poétikája között lélektani távlatból is megvilágítható. A fenomenológiai

megközelítés szerint monologikus beszédben a „szavak nem funkcionálhatnak pszichikai aktusok meglétének (*Dasein*) jelzéseként, mivel az efféle megmutatás itt teljességgel céltalan volna (*ganz zwecklos wäre*). Hiszen a kérdéses aktusokat ugyanabban a pillanatban (*im selben Augenblick*) meg is éljük” (62). A nyelv „valóságosnak” mondott gyakorlatában „A jel soha nem lehet esemény, ha az esemény helyettesíthetetlen és visszafordíthatatlan egységet jelent. Egy jel, amely csak »egyszer« történne meg, nem lehetne jel” (63). Ezzel szemben az elbeszélte előadás nyelvi eseményei, és a bekövetkező, történésszerű megértés eseményei arra utalnak, hogy az olvasó csak részben lehet végrehajtója az értelmezés műveleteinek, ugyanis a szavak ereje által ő is irányított.

Mennyiben valóságosabb nyelvi gyakorlat az élőszó az írásnál? A hétköznapi megnyilatkozás nyelvi eseményében mintha azonos volna a jel és a jelölt. A jeltárgyat helyettesítő jelet törli el a beszéd, s visszaállítja a jel eredendő, nem származtatott voltát. Úgy látszik, az élőszó „valóságos” jelenlételeményben részesít, kívül kerülve a jel megkettőződésében kifejeződő jelenlét metafizikáján. Az elbeszélte előadás a jelenlét értelmezési keretében különbségek egész rendszerébe kerül miközben a jelent mintegy az olvasó tekintete elé állítja (*Vorstellen*). Az előállítás módjára és folyamatára irányuló jelzések határolják körül a szöveg olvasásának a lehetőség – feltételeit. Kosztolányi regényei érvénytelenítik a fenomenológia megalapozó hiedelmét: a szemlélet számára elvben eredendő jelenlét nem tekinthető az értelem természetes forrásának. Semmi sem magától értetődő a regények világában. A szereplők gyakran azt sem látják meg, ami közvetlenül az orruk előtt történik, ugyanakkor az érzékek bizonyosságába vetett hit tévedések forrása lehet (*Édes Anna, Aranysárgány*). A jelenlét nem következik egyenesen a fizikai jelenlétből. Pacsirta szinte mindvégig távol van, miközben ő a történet címszereplője. Husserl szerint a tudat a tapasztalat önmagánál való jelenléte.²⁵ A szubjektum tehát saját belső magánbeszédében azért nem utal semmire önmagának, mert szükségtelen. Kosztolányi ezért folyamodik a közbeiktatott levél ismert megoldásához. A másikhoz szóló írás beszédhelyzetet teremt a címszereplő számára, hogy kívül helyezze magát, s megnyissa az utat belső világának az értelmezése felé. E művelet – a Plessner adta értelemben – a színházi alaphelyzetből fakad, mely az önmagunktól

²⁵ Vö. „Dem Erleben, als originärem Bewusstsein vom Erlebnis entsprechen als mögliche Parallelen Erinnerungen vom Ihn somit auch als deren Neutralitätsmodifikationen Phantasien“ (Husserl 1913, 225).

való távolságtartás képességeként határozza meg az ember létfeltételét (Plessner 1976.). A megszólítás színlelése az elbeszélt előadásban nem számít rendkívülinek. A megjelenített beszélők szempontjából jelentősége van annak, hogy fikcióként a második személy felbukkanhat a belső nyelvben, akihez a megnyilatkozás alanya úgy szól, mint önmagához. A jelenet, a dialógus jellege és szerepe megváltozik a regényben. Megjelenik a félbeszakadó, töredékes párbeszéd, mint amilyen a lányok elutazására készülődő szülők tétova társalgása, vagy az üres, képtelenbe hajló szóváltás, illetve az el nem hangzó, belül lezajló dialógus Ákos és Czifra Géza esetében.

Husserl szerint a jel idegen az eleven jelen önmagánál való jelenlététől. Az élmény a jelenbeliség módján létezik: „Andererseits ist jedes Erlebnis überhaupt (jedes sozusagen wirklich lebendige) »gegenwärtig seiendes« Erlebnis” (Husserl 1913. 225). Vajkay Ákos lányának levelét olvasva vissza akarja nyerni a jelekből a beszélő jelenlétét. Mit tesz az olvasó? Valami hasonlót. A regényalakok számára közvetlenül jelenlévő élményhez akar közel jutni a jelek segítségével, illetve az „öntudatlan” szereplőket akarja saját értelmezésével jelenléthez juttatni, melyre rátalálni vél elejtett jelzéseikből.

Kosztolányinál a pillanatok s az apró jelzések azért értékelődnek föl, mert a jelen jelenét nem lehet kisebb részekre osztani. Derrida így értelmezi az *Idéen* I. 52.§-át: „Önmaga jelének (*index sui*) vagy nem jelnek lenni, ez nem ugyanazt jelenti: abban az értelemben kell érteni, hogy »ugyanabban a pillanatban« , hogy észlelve van, az élmény önmaga jele, önmagáért való jelenlét a jelölés mindenfajta eltérítését mellőzve” (Derrida 78). Az „ugyanabban a pillanatban” tételezése mögött hallgatolagos tudásként a jelen önmagával való azonossága áll.

AZ ELŐADÁS JELENTÉS- ÉS JELENLÉTHATÁSAI. PERFORMATIVITÁS

Az előadás színpadi, illetve elbeszélt formája között performatív folyamatok teremtenek kapcsolatot, amelyek a *műalkotástól az eseményig* vezető változást jelzik. A szöveg és az előadás performativitása között alapvető különbség, hogy az utóbbiban a performatív aktus a játékosok és a nézők között zajló eseményként, nyilvánosan megy végbe. Az előadás (*performance*) és a performativitás (*performative*) között nyilvánvaló és szoros a kapcsolat. Az elbeszélt előadás performativitásának (*performative*) alapja a nyelvi tevékenység, de a jelentés nem rendelődik alá teljes mértékben a közlésnek. A beszélők

megnyilatkozásai mellett a *szöveg működésének dramatizálása* is része a kifejezésnek.

Akik a színház érzékiségét hangsúlyozzák (Mejerhold), hallgatólagosan szétválasztják a hatást és a jelentést. Talán helyénvalóbb itt kétféle hatásról beszélni: jelentés- és jelenléthatásról. Megtrévesztő volna érzékinek és közvetlennek tételezni a jelenléthatást, s szembeállítani vele a közvetett és szellemi jelentéshatást. A *Pacsirtában* az értelemközvetítés nincs alárendelve a lélektani magyarázatnak, s az ok-okozatiság láncolatának. Az érzéki jelentése megmutatkozik. Ákos és felesége reszketve néz egymásra a leszámolási jelenetben. Felindultságuk nemcsak az elhangzott kegyetlen szavak hatásával magyarázható, de a testük talán más éjszakákra is emlékezik. Pacsirta távollétében magukra maradnak, s egy-egy elejtett szóból, tétova utalásból arra lehet következtetni, hogy az érzéki vonzalom nem szűnt meg teljesen köztük, s éjszaka, hálóingben egymáshoz közel lépve talán átsejlik az emlékeztükön az, amiről lányuk állandó jelenléte miatt le kellett mondaniuk. Észleli az olvasó az érzékiség megjelenésére utaló jelzést, amely ugyanakkor lefordíthatatlan, ellenáll a jelentéstulajdonításnak. A figyelemfelhívó jel jelentéshalasztódásának értelmében „boszorkányos mesterség” az írás. A szöveg „közéről” engedi észlelni az érzéki jelenséget, amelynek így felerősíti az önreferenciális tulajdonságait.

Az elbeszélt előadás értelmezésének az egyik kiindulópontja lehet, milyen mintákat követnek a jelölő elemek. Hogyan jelennek meg a tér és az idő alakzataiban a *jelzésre* vagy *jelölésre* szolgáló *jelek*? A hasonló jelölők sorba, hálózatba vagy egyéb mintázatba rendeződhetnek. Lényeges kérdés, milyen elv alapján szerveződnek a jelölők: ismétlődés, véletlen, valamilyen szabályszerűség vagy esetleg az emergencia szerint.

Az elbeszélt előadás jelentésalakzatai nem vezethetők le külső vonatkoztatási rendszerekből, mivel a jelölés önmozgásából keletkeznek. Nem elszigetelt jelenségekről van szó, inkább egyszeri, megismételhetetlen érzéki elemek társulásáról és jelentéstelítődéséről a jelölő folyamatban. A jelentő más jelentőkkel kerül kapcsolatba, így különböző szöveghelyekre, s jelentésekre lehet vonatkoztatni, ebben rejlik az elbeszélt előadás többértelműségének az egyik forrása. A *Pacsirta* esetében a legapróbb jelzések, kifejező mozdulatok is jelentéssé válnak, mert az olvasó valamilyen rendező elv szerint teremt kapcsolatokat a jelek között. A lélektani motiváció által meghatározott olvasásmód bizonyult meghatározónak a mű eddigi befogadás-történetében.

E tanulmány poétikai kérdésfeltevése felől a mű önértelmezésére helyeződik a hangsúly, a jelölés módjára irányuló reflexiók játékára. Külön figyelmet érdemelnek a „közvetlen” megmutatkozás jelenségei, melyek *szöveghatásként* értelmezhetők.

A színházi előadás önreferencialitása azt jelenti, hogy a néző fenomenális létében érzékeli a színész testét, mozdulatait. Elbeszélte előadás esetében az önmagára utalás elsősorban a *regényalak előállítására* vonatkozik. A jelhasználat módjának a vizsgálatára támaszkodhat a jellem lélektani magyarázata. Poétika és hermeneutika kapcsolatát érte félre az olvasó, amennyiben egyedüli célként a jelentés nélküli, tisztán érzéki jelenségeknek az észlelését tűzi ki. Az elbeszélte előadás jelentésképzésében *az észlelés feltételei* is szerepet játszanak. A valamiként észlelt tárgy jelentéséhez az is hozzátartozik, ahogyan észleli a befogadó. Az olvasás nem térhet ki a jelentő elemek összekapcsolódását eredményező folyamatok elől. Abban az esetben is egymáshoz illő elemeket keresünk, ha a jelentés széthangzásának irányába bontakozik ki a szöveg értelmezése. A jelölt anyagiségének észlelése nem önkéntelen: az értelmező tudatos tevékenységétől függetlenül nem keletkezik jelentés. A megjelenő regényalak fenomenális létében mindig csak részlegesen észlelhető. Imaginárius tevékenységet igényel az olvasótól az alak vázlatának a kiegészítése.

Az olvasó nem rendelkezik az elbeszélte előadás jelentése felett. A nyelv által teremtett világban a dolgok nem rendelkeznek önmagukban vett jelentéssel. A jel és a jelentés egysége merő káprázat.

A JELENLÉT-ALKOTÁS SZCENIKAI LEHETŐSÉGEI.

KONCEPTUÁLIS REGÉNY?

Párhuzam vonható az 1926-os év felületi jelenségeire összpontosító kultúrákutató visszatekintő távlata és a húszas évek regényírójának a poétikai magatartása között. Gumbrecht szerint a sportesemények növekvő jelentősége része egy nagyobb mérvű átrendeződésnek a kortárs kultúrán belül, amelyben egyre fontosabbá válik a jelenlét előállítása. 1926. *Élet az idő peremén* című könyvében kísérletet tesz a világban való lét re-prezentálására, vagyis *újra megjelenítésére*, olyan leíró diszkurzus közvetítésével, amely az 1926-os év anyagai jelenségeinek a leírásával, meghatározó „felületi érzeteket” hív elő. A kultúratudomány képviselője a kommunikáció materialitását választja leíró keretként a jelenlét újra-alkotásához, a *Pacsirta* teremtett szerzője a történeten kívül álló narrátor pozícióját. Mindketten tartózkodnak a saját nézőpont,

s értékelési rendszer kiterjesztésétől, s visszafogottan értelmeznek. A kultúra-kutató *önértelmezése* szerint, amennyire csak lehetséges, igyekszik távol tartani könyvének írásmódját „az »önkifejezéstől«, a mélyreható értelmezésektől és az 1926 »előtti« és »utáni« jelenségek és világképek felidézése általi diakrón kontextusteremtéstől. Ilyen módon remélhetőleg minden bejegyzés maximálisan a felületi jelenségekre összpontosíthat és a konkrétumokat tartalmazhatja szem előtt” (Gumbrecht 2013. 31). Kosztolányi műveiben különös jelentőségre tesznek szert a jelentéktelennek látszó apróságok. Amikor számot akar adni az olvasó a regények magával ragadó jeleneteiről, szinte egyik tárgyat, helyzetet, képet követi a másikat a felsorolásban, s elég keresőszó szerint utalni rájuk: a piskóta-jelenet, az éjszakai leszámolás, Novák felett. Kosztolányi „rajongói” ennél töredékeesebb utalásokból is értik egymást, s egy-egy hívó szóval fel tudják idézni a regény alaphangulatát: borjú dió.

Milyen írásmódnak köszönhető a *Pacsirta* jelenléthatása, miért hajlamos megfélekedni az olvasó arról, hogy nem a mű teremtett világában él? A túlságosan ismert és az idegen felcserélhetősége alakítja a Kosztolányi regények hermeneutikai körét. A részletek jelentőségére utaló jelzések hatására az olvasó hajlamos kivétel nélkül mindennek figyelmet szentelni, s ennek köszönhetően nagyon alaposan feltérképezi a teremtett világot. A regény környezete a többszöri olvasásnak köszönhetően szinte túlságosan is ismertté válik, s ez valójában akadályt jelent a szöveg eltakart helyeinek az észlelése előtt. Az elbeszélés lassítása, az állóképek, az aprólékos leírások, a kimerevített pillanatok megörökítése, mintha érintésnyi közelségbe hozná, s jelenlevővé tenné a megidézett világot. Az 1924-ben megjelent regény elbeszélt története a századfordulón játszódik, 1899. szeptember elsején indul a cselekmény.

SZÖVEG-ESEMÉNY – HANGULAT.

AZ OLVASÁS ÜTKÖZETEI

A szöveg-esemény az érzékeket foglyul ejtő tapasztalatok megértésének a korlátaival szembesíti a befogadót. A jelölés érzéki és szellemi oldalának az egysége és szétválása teremti meg a szöveg-esemény olvasásának megszüntethetetlen feszültségét. Valami zavarba ejtő hiányérzet kíséri a *Pacsirta* bizonyos szöveg-eseményeinek a magyarázatát: „Így meredtek egymásra Pacsirta agg szülei, egy ingben, mezítláb, majdnem meztelenül, a két kiszáradt test, melynek öleléséből valaha a leány született. Mind a ketten reszkettek az izgalomtól” (Kosztolányi 2013. 415). Születés és elmúlás, a romló test emlékezete

és megszegyenülése, az élőben jelenlévő halál, a tehetetlen düh és a feltámadó érzéki vágy együttléte valósággal „sokkoló” tapasztalat. A francia *choquer* jelzi kapcsolatát az ütéssel, s ezt az összefüggést őrzi az efféle megrendítő hatás megnevezése: *az olvasó beleütközik a szöveg-eseménybe*.

Kosztolányi az irodalom szerepéről szóló esszéiben az egyértelmű magyarázat és értékelés helyett a dolgok felmutatását szorgalmazza, eseteknek, alakoknak az érzékletes megjelenítését, amely szinte kézzelfogható alapot kínál elvont szellemi jelentésüknek a mérlegeléséhez. A házmester úrhatnáságának a szemléletes bemutatása így képes rávilágítani a hatalomvágy természetének lényegére. A nyelvhasználat kitüntetett szerepet kap az elbeszélés érzéki közegének a megteremtésében. Az események megjelenítésével egyenrangú esztétikai tapasztalatot kínál a regény nyelvi világának rétegzettségé: a szereplők és a narrátor megnyilatkozásainak elkülönöződése, a szólam és hangnemváltások, a környezet leírására, s az olvasói észlelés feltételeinek megteremtésére szolgáló nyelvek összjátéka. Kapcsolódva az olvasás irányultságára tett legutóbbi indítványokhoz – Peter Brooks *Reading for the Plot*, Hans Ulrich Gumbrecht „hangulátorientált” mód –, javaslatot tennék Kosztolányi regényeinek *szöveg-esemény vezérelt olvasására* (*Reading for the Text-Action*).

A szöveg-esemény kétféle irodalmi gondolkodásmód kapcsolatára utal. A *szöveg* a kilencvenes évekig a művészettudományokban azt a nézetet fejezi ki, hogy a műalkotást, s tágabb értelemben a kultúrát jelek rendszerének kell tekinteni. A szöveg mint *esemény* a kutatás performatív fordulatának a metaforája, mely hangsúlyozza a kultúra cselekvésként értelmezhető jellegét, s a benne résztvevő befogadónak a műalkotás világával létesíthető gyakorlati kapcsolatát. A *szöveg-esemény* a fenti látókörök találkozásában a jelölés poétikájára és az olvasás hermeneutikájára egyaránt vonatkozó jelentésárnyalatok sokaságát hívhatja elő. Ezek a fogalmak nem állnak rendelkezésre, de körülírással felidézhetők, megerősítve ezzel az értelmezés *performativitására* vonatkozó tételezést. Olyan jelenségekre lehet itt utalni, mint a nyelvi történésként észlelhető esemény, a narrációban megfigyelhető hirtelen kódváltás vagy törés, más bekövetkező történet, amely nem a cselekmény szintjén értelmezhető fordulat, a szövegen belüli kapcsolódások átrendeződése vagy az olvasó nézőpontjának elmozdulása. Az *esemény* felsorolt poétikai megnyilvánulásai közül – történetmondásos műről lévén szó – elsősorban a nyelvhasználat, s az elbeszélésmóddal összefüggő tényezők érdemelnek figyelmet.

A szöveg-események hatására újra és újra „helyzetek” állnak elő a befogadás folyamatában. Az észlelő megértés mozzanatai egyik ámulatból a másikba ejtik az olvasót, ugyanakkor addig kialakult értelmezésének az állandó felülvizsgálatára kényszerítik. A váratlanul felbukkanó szöveg-esemény nem a figyelem kihagyásának a rovására írható, éppen ellenkezőleg, megjelenése az észlelő összpontosításának köszönhető. *A szöveg-esemény olvasása* nem adja fel a magával ragadó hatásösszefüggések megértésének az igényét.

A regény befogadás történetében talán kissé egyoldalúan a lenyűgöző hatásra helyeződik a hangsúly. Való igaz, számos szöveg-eseményről elmondható, hogy ámulatba ejt, elképeszt és magával ragad. A regény nemcsak érzelmi erejével gyakorol mély benyomást az olvasóra, de a szöveg-események által előhívott értelemléhetőségek gazdagságával is. Az „értelmet” éppúgy elkápráztatja, s rabul ejti, mint az érzékeket. A szöveggondozás hagyományában gyökerezik az értelemtulajdonítás gyakorlata. Nem önkéntelenül keres jelentést a hivatásos olvasó a jelenlét testiesen érzékletes hatásaiban. Ide kapcsolható az étlap tanulmányozásának jelene: Ákos miközben az ételek felolvasott neveinek a jelentéséhez az értelmével próbál közelebb férkőzni, eleve a testével is viszonyul hozzájuk. A szövegtetésbe feledkezés eseménye az olvasás allegóriájaként a regényben felbukkanó kifejezések jelentését érzet és gondolat, érzelmi és szellemi feszültségében, az ismerősség és az idegenség közötti térben helyezi el.²⁶

Fogas kérdés, ha nem tudja az olvasó, hogy a regényben idézett „csúf-csúf csakugyan” kezdetű dal valóban elhangzott a szabadkai színházban,²⁷ s a népszerű „japán” darab előadását Kosztolányi látta, akkor érvényesül-e az egykori és a mai *vershangzás* azonosságának tapasztalata, mely *az elmúlt valóság közvetlenségének* az átélhetővé tételével válthatna ki hatást? Annyi bizonyos, hogy e történelmi ismeret nélkül is létrejön a századforduló szabadkai színházi életének a hangulata, melynek a megteremtése *nem a megjelenítés közvetlenségének*, de a színház-téma leginkább közvetett sémáinak és sztereotípiáinak köszönhető. A romlott, ám ellenállhatatlan díva allegorikus alakját Orosz Olga testesíti meg, a szegény hős szerelmes költőt Íjas Miklós. A párducok világa ehhez hasonló építőelemekből és alakzatokból áll, mégis megérinti az olvasót.

²⁶ Az elbeszélte előadás a narrátori értelmezést távol tartó szcenikus regény modellje. Sokféle színházi hatás jelenik meg az elbeszélte előadásban. A játék a játékokban, az elbeszélés története a történet elbeszélésben s más, éppen a „posztdramatikus” színházra emlékeztető jelenségek, amelyek azonban narratív közegbe helyeződve másként fejtik ki hatásukat. Az „ábrázolás folyamatának az ábrázoltban való jelenlétére és tudatosságára” vonatkozó kérdések tárgyalását lásd: (Lehmann 2009, 30).

²⁷ Lásd a regényről készített könyv terjedelmű, alapos értekezést: (Bónus 2006).

Vajon az újraolvasás során a jelenléthatások nem veszítenek „közvetlenségükből”? A mű többszöri olvasására alapozott szövegtapasztalat minden szaktudományos igénnyel fellépő értelmezés szükséges feltétele. Az emlékezet terének a folytonos tágulása maga után vonja a figyelem áthelyeződését a jelölők mozgására, a jelhasználat módjának az érzékelésére, magyarán a *közvetítettség poétikai alakzatainak* a magyarázatára. A szüntelen újraolvasás otthonossá teszi a kitalált és megalkotott világot a következő szöveg-esemény felbukkanásáig. A befogadó az „életben” zajló események magyarázatának sem szentel a szövegnél több figyelmet, s ennek köszönhetően a nyelv által teremtetett műalkotás állandó jelenlétével elválaszthatatlan részévé válik az olvasó életének. A minden elemében mesterségesen létrehozott, nyelv által teremtetett világ a befogadó számára *jelenvaló lét*, amely mintegy a maga „kézzelfogható” valóságában veszi körül. Amennyiben a jelenvaló lét számít kiindulópontnak a jelenléthatások értelmezéséhez, a műalkotás esztétikai tapasztalata a „valóssal” egyenrangú forrásként kínálkozik a jelenlét átéléséhez. A rózsaszín napernyőn átderengő fény, ahogy körbefonja Pacsirta arcát, a vasútállomásra érkező mozdony zaja, füstje, zaklatott lélegzése, Ákos könny áztatta arcán a szétkent szivarhamu sok mindenre emlékeztet, de ebben a formában véglegesen és megismételhetetlenül csak itt, a *Pacsirta* szövegvilágában van *jelen*. Semmivel sem „konkrétabb” az életvilágban fellelhető napernyő, mozdony vagy szivarhamu, bármennyire is hasonlítanak Kosztolányi regényének a kellékeihez. A jelenvaló lét eltörli a fikatív, az imaginárius és a valós közti különbséget.

Kosztolányi regényének a hangulata jelen van a befogadó világában, mert a szöveg nem engedi el, folyton visszatér hozzá. Milyen értelemben „anyagi fenomen” a hangulat?²⁸ Mit jelent a „történelmi közvetlenség” a hangulatok olvasásában? (Gumbrecht 2013. 21). Közvetlenségről beszélni a jelölés poétikájának értelmében képzetlenségre vall, a fogalomnak ez a megközelítése tehát kizárható ebben az esetben. Ha a „konkrétság” tapasztalata teszi jelenlevővé az elmúlt hangulatokat, akkor visszakerülünk a materialitás kérdéséhez. Vajon a ritmuson s a prozódian kívül mi képes megtámadni „közvetlenül” a befogadó érzékeit, amelynek köszönhetően a testével élheti át az elmúlt jelenek jelenlétét?

Gumbrecht szerint a hangulatnak nincs jelentése, intuícióval közelíthető meg, amelynek az ellentéte a jelentéskonstituáló elemek módszeres összegyűjtése. A hangulat olvasása az „átélés közvetlenségének” beállítására

²⁸ Vö. Prac 2013/2. HUG 2. 21. p.

képes *esszé*t részesíti előnyben az interpretáció rovására. Gumbrecht az esszéműfaj kapcsán Lukács György 1911-ben megjelent *A lélek és a formák* című könyve bevezetőjére hivatkozik (21). Ennek a kísérletnek a tanulságai eléggé jól ismertek a magyar irodalmi gondolkodás történetében. Magam úgy látom, hogy az igazság artikulálásáról való önkéntes lemondás pátosza az igazság birtoklásának a hitéből táplálkozik, s nem az ellentétes álláspontok között ingadozó irodalom iróniájának a tapasztalatából.²⁹

A valóságrepresentáció paradigmáján kívül helyezkedik el – Gumbrecht szerint – a hangulat, amelytől a befogadó elragadtatott állapotba kerül. „A hangulat iránti vágy megnőtt, mert sokan közülünk – talán leginkább az idősebbek – a mindennapok világában élt olyan élettől szenvednek, amelynek kétségessé vált a képessége, hogy körbevegye a testünket és burkot vonjon köré” – írja Gumbrecht (25). A fizikai közelség iránti vágyat a burok metaforája fejezi ki, mely az otthonosság, védettség és meghittség képzetét hívja elő. Ezek szerint a szöveg jelenléthatása, a hangulat „fizikai” érintésének a minősége más, mint a valóság hétköznapi behatolása a test aurájába, az utóbbinak ugyanis nem önként engedi át magát az ember.

A fenti érvelés talán azért nem teljesen önkényes, mert ezen az értelmező horizonton nem látszik fenyegető lehetőségnek, ha a befogadó elmerül a nyelvben. Gumbrecht nem bontja ki a metafora jelentését, így csak valószínűsíteni lehet, hogy az elmerülés itt nem az örvénylő nyelv képzetéhez kapcsolódik, inkább *testi és lelki* elengedettséget sejtet, megfordítva az ember világát megkettőző fogalom pár hagyományos sorrendjét: „Engem az irodalmi szövegekben »életként« – fizikai szubsztanciával bíró, mintegy »belülről megérintő« környezetként – abszorbeált hangulatok érdekelnek” (25). Ebből viszont nem következik az, hogy egyensúly jön létre az anyagi és a szellemi pólusok között az esztétikai tapasztalatban. Gumbrecht – helyesen – valamiféle ingadozást, ide-oda mozgást feltételez.

Az olvasás eleveisége és összetettsége távolról sem ragadható meg önmagában az öröm, a gyönyör vagy az elragadtatottság metaforájával. A sokkoló tapasztalat megütököztet, s ennél fogva olyan ütközetet is jelent, mely a befogadó érzékeit, s képzelőerejét egyaránt próbára teszi. Az *elbeszélt előadás* a színpadi hatások befogadása felé közelítve mélyrehatóan meg-

²⁹ Talán nem véletlen, hogy a kísérleti esszé híve politikai megtérése után a szabályt adó esztétika hirdetője lett.

változtatja az olvasói észlelés és érzékelés feltételeit, ezért válhat az olvasás ütközeteinek színterévé.

BIBLIOGRÁFIA

- Barthes, Roland (2001), *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris, 75. p.
- Bónus Tibor (2006), *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*, Budapest, Ráció Kiadó.
- Derrida, Jacques (2013), *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl fenomenológiájában*. Ford. Seregi Tamás, Budapest, Kijárat Kiadó, 14.p.
- Dobos István, *Előadott elbeszélés*. Kalligram, 2014/23:(1), 91-96. pp.
- Dobos István, *Performativitás a XX. századi magyar regényben: Narratív előadás. Jelentő testek*, *Studia Litteraria*, 2009/47:(1). 7-19. pp.
- Fischer-Lichte, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 214. p.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Kockázatot vállalni*, *Prae*, 2013/3. H.U.G.2. 7.
- Heidegger, Martin (1989), *Lét és idő*. Budapest, Gondolat, 289-296.
- Husserl, Edmund (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle a. S.: Niemeyer, (Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 1,1, S. 1-323) 225.p.
- Iser, Wolfgang (2001), *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Budapest, Osiris, 358. p.
- Jakobson, Roman (1995), *Nyelvészet és poétika*, In. Dobos István (Szerk.), *Bevezetés az irodalomelméletbe*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 12. p.
- Kosztolányi Dezső: *Pacsirta. Kosztolányi Dezső Összes Művei*. Kritikai Kiadás, Szerk. Bucsics Katalin, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 415. p.
- Lehmann, Hans-Thies (2009), *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi Kiadó, 25. p.
- de Man, Paul (2000), *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában*. In. *Esztétikai ideológia*. Budapest, Janus/Osiris, 88-91. pp.
- Plessner, Helmuth (1976), *Die Frage nach der Conditio humana: Aufsätze zur philosophischen Anthropologie*. Frankfurt.
- de Saussure, Ferdinand (1997), *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva, Budapest, Corvina.

PERFORMATIVITÁS A 20. SZÁZADI MAGYAR REGÉNYBEN³⁰ A NARRATÍV ELŐADÁS. JELENTŐ TESTEK

AZ ÉRTELMEZÉS HATÁRAI

Az irodalom teljes önállóságának az eszméje aligha tartható fenn a 20. századi magyar regény megközelítésében. A *narratív előadás* fogalmának segítségével a színjáték hatásait befogadó 20. századi regény egyik alakzatának a megragadására vállalkozom. *Narratív előadás*nak nevezem azt a 20. századi regényformát, amely kísérletet tesz a nyelvi kifejezés határainak meghaladására, amikor a színjáték bizonyos hatáselemeit felhasználva *eseményként* viszi színre a test fenomenáját. A narratív előadás az elbeszélés lehetőségeit kibővíve a látható és a nem látható test performatív tapasztalatát kínálja fel az olvasónak. A narratív szöveg határai megnyílnak az előadás esztétikai hatáslehetőségei előtt, s ennek következtében a kívül álló szemlélő elveszíti védettségét, s többféle értelemben is köztes állapotba kerül. Egyfelől az olvasó és a néző észlelési lehetőségei között kijelölhető helyzetbe, másrészt a szöveg fiktív szereplői és a testet öltő alakok világa között ingadozó befogadói pozícióba. Az olvasó nem résztvevőjévé az eseményeknek, de folyton arra kényszerül, hogy a szövegben megjelenő szereplő fikciója és a megtestesült alakok játéka közötti térben helyezkedjen el. Példaként Esterházy Péter: *Egy nő* című regényét említhetem, amelyhez, – s az író más műveihez – a későbbiekben kapcsolódni fogok az elméleti kérdések kifejtése során.

Az irodalmi performativitás meghatározó jegye az *eseményyszerű* jelentésképződés. Annyi bizonyosan állítható, hogy a performatív jelentés megtörténik, az viszont kérdésként merül fel, vajon hol? Talán a test mediális reprezentációiban és az olvasói percepcióban? Mennyiben jogosult a test reprezentációjáról beszélni eseményyszerű jelentésképződést feltételezve? Véleményem szerint nincs médiumtól független test-kép. A *jelentő test* elképzelése test és médium kölcsönhatásából indul ki, amely legalábbis feszültségben áll a leképezés, utánzás esztétikai alapelveivel. A nyelv keretezi a jelentő test mozgásterét, ugyanakkor a teatralitás bizonyos hatásainak befogadásával az elbeszélés megnyitja az eseményyszerű jelentésképződés felé az utat.

³⁰ Az itt közreadott tanulmány részlet a *Performativitás a 20. századi magyar regényben* címmel készülő monográfia alábbi fejezetéből: *A narratív előadás. Jelentő testek*.

A narratív előadás elemzése nem kíván eljutni az irodalom önállóságának a teljes felszámolásához. Továbbra is azt feltételezem, hogy a szereplő és az elbeszélő alakjai alapvetően *az elbeszélés aktusai által, történetek közvetítésével létesülnek*. A magam részéről a *narratív előadás* koncepciójával azt szorgalmazom, hogy általában részesüljön nagyobb figyelemben az elbeszélő szöveg mediális összetettsége, közelebbről pedig a jelentő test a korszak magyar regényirodalmának értelmezésében. A jelentő test és a narratív előadás természetesen csak egy-egy változatát képviseli az *eseményyszerű jelentésképződésnek*, illetve a médiumközi műfaji ötvözeteknek a 20. századi magyar regényben. A narratív előadás fogalma a művészetek átmeneti formációinak a jelentőségét hivatott hangsúlyozni. Felfogásom szerint a test nem elsősorban jelentős (Judith Butler), de *jelentő*, amely által értelmek közvetítődnek, tehát nem pusztán része a szövegtestnek, de észlelő és átélő testként médiuma a narratív előadásnak.

Azt feltételezem, hogy a Verkörperung/embodiment fogalmának áthelyezése a prózaopoétika területére termékeny értelmezési szempontrendszert kínál a médiumközi jelenségek megragadásához. A kiterjedt kutatás részletes bemutatására ezúttal nincs mód, ezért csakis jelezhetem, hogy a szubjektumról alkotott kép megváltozását fejezi ki a testesült szellem fogalma (*embodied mind*), amely hatálytalanítja a test/szellem ellentétét. Ebben a tekintetben a narratív előadás megkülönböztető vonása, hogy a megtestesüléshez vezető folyamatra, annak módozataira, az észlelés feltételeire irányítja a figyelmet, ezért az olvasó nem képes úgy szemlélni a látható testet, mint a regényalak személyiségének a jelét. A test nem a szövegben nyelviileg megfogalmazott jelentések közvetítője, hanem jelentést létesít, amely *eseményként tapasztalható meg*. Hiba volna megtestesülésként értelmezni a testi fenomén valószínű megjelenítését, amely jobbára az érzéki után alkotásra korlátozza az olvasó szerepét a személyiség egységének gondolata jegyében. Ezzel szemben a megtestesülés a jelentő test értelemalkotó képességének a felszabadítását segíti elő a narratív előadásban.

Az alak megtestesülése egyre nagyobb jelentőségre tesz szert párhuzamosan a narrátor közvetlen jelenlétének, értelmező tevékenységének a háttérbe szorulásával a 20. századi magyar regényben. Nem a szövegben előzetesen megfogalmazott jelentések hordozója a megtestesült regényalak, de maga is alakítója a jelentőfolyamatnak, tehát nem kifejezőeszköz, hanem médium, amely a test anyagságának sokrétű jelentését bontakoztatja ki. Félrevezető volna a testi szubjektumot megtestesült gondolatként értelmezni

narratív előadásban, termékenyebbnek látszik a test anyagszerűségéből kiindulva újraértetni megváltozott elbeszélés poétikai szerepét és jelentését az ezredfordulón. A testkép transzcendens szemléletének a meghaladása azonban korántsem könnyű feladat.

Amikor az irodalmár általános összefüggést tételez a beszédmódok és a személyiség-felfogás változásai között, érdemes további kérdéseket is felvetnie, közelebbről a szubjektum és a test viszonyát illetően. A testről alkotott elképzelések ugyanis megmutatkoznak a szövegben megjelenő alakok megformálásában. Amennyiben az értekező az irodalmi nyelvhasználat módjából következtet arra, mennyiben birtokolhatja a szubjektum önmagát, azt a kérdést is érdemes felvetnie, milyen képet alkot a szöveg a test felett gyakorolható uralomról. A test és a szubjektum szemlélete nem válik el egymástól a 20. századi magyar regény performatív jelenségeinek az értelmezésében. A 20. századi regények sokféle választ adnak arra a kérdésre, mennyiben tekinthető a szubjektum testnek, létezik-e belső személyiség, olyan én, amely a külsődleges testhez képest szellemi, lelki, mentális jelentéseket hordoz. A látható testfelszín fedí, védi, eltakarja, vagy esetleg megmutatja a belső ént? Vajon a nem látható én szorosabban kapcsolódik-e a személyiséghez, mint a külső, érzéki, tökéletlen, anyagszerű test, vagy mindkettő közvetítések által megalkotott? A narratív előadás a testről alkotott kép függvényében teszi hozzáférhetővé a testi szubjektumot az olvasói érzékelés, észlelés számára. Amennyiben a regény megtestesült szellemként jeleníti meg a testet, tehát nyelvileg előzetesen kifejezett jelentések hordozójaként, úgy nem kaphat szabad teret a test önmegmutatkozása, a test jelölő aktivitása a szövegben.

Írányadó feltevésem szerint az irodalom és a színház eltérő közegeinek találkozásával olyan átmeneti formák keletkeznek a korszak regényirodalmában, amelyek aligha értelmezhetők egynemű művészeti fogalmak segítségével. A *jelentettre* összpontosító olvasásmód a lélektani realizmus értelmében vett érzelmekről, lelki állapotokról, gondolatokról s a szereplők jellemének testi jeleiről értekezik. Nem kívánom kétségbe vonni ennek az értésmódnak a létjogosultságát, ugyanakkor jómagam nagyobb hangsúlyt kívánok helyezni a regény *jelentésteremtő jelölő*inek a működésére. A jelentő test szerepének újraértelmezése annál is inkább indokolt, mivel a drámai személynek megfelelő szereplő eltűnésével, helyesebben szólva: átalakulásával lehet számolni a 20. századi magyar regényben. A testképek olvasása a regényértelmezés új módozatainak a kidolgozását igényli.

Előzetesen érdemes meghatározni mit jelent közelebről a *jelentő test performativitása* a 20. századi magyar regényben. Összefoglaló érvennyel elmondható, hogy a regényalakok folyton változnak, a nemek közötti határok bizonytalanná válnak, távolról sem magától értetődő a beszélő kiléte, az olvasó elmozduló nézőpontból érzékeli mind a szereplő, mind az elbeszélő testi fenoménját, színre kerül a társadalmi és a biológiai nem közötti feszültség, s a testképek folyton átalakulnak az előadásban felépített nyelvi világok függvényében. A test performativitása fontos vetületét képezi a személyiség megszilárdíthatatlan önazonosságának, amely ismétlődő tapasztalata a 20. századi magyar regényeknek. A *Harmonia Caelestis* elbeszélője például a nyelvtani kategóriák felülvizsgálatára tesz javaslatot, amikor eljátszik a gondolatral, mennyivel erőteljesebben fejezné ki az én állandóságára, rögzítettségére uraló névszónál a dinamikus ige az apa állandó változásban lévő lényét. A regényalak átváltozása, újrateremtése a test jellegzetes performatív eseménye.

A narratív előadás koncepciójára épülő elképzelés a prózaolvasás intermedialis tapasztalatának az értelmezésére vállalkozik. Szöveg és test jelentésének az értelmezése nem független egymástól. Erre az összefüggésre emlékeztethet bennünket az irodalomértés „humanista” öröksége, mely szerint az irodalmi szöveg jelentése nem kapcsolódhat közvetlenül a testhez. A jelentés csakis szellemi, erkölcsi létező lehet, amely nyelvi jelek segítségével mutatkozik meg. A szöveg jelentésének szubsztancialista felfogásához kapcsolódik a test dualista szemlélete, mely szerint a test külsődleges a lélekhez képest, s így nincs önálló jelentése, ebből következően legfeljebb másodlagos szerepet kaphat a jelentésalkotásban. Ennek az értelmezési hagyománynak a szellemében a test a nyelvhez képest kevésbé megbízható médiuma az irodalmi szöveg jelentésének, mivel nem tekinthető egyértelmű jelek szemiotikai rendszerének. Látnivaló, hogy a nyelv eszközszerű felfogása a test jelölő potenciáljának a leértékelését vonja maga után.

A test mennyiben tekinthető jelentőnek illetve jelentettnek a narratív előadásban? Amennyiben jelentő, tehát szemiotikai test, vajon kifejezőeszközként vagy jelentést létrehozó médiumként viselkedik-e, melynek nincs birtokolható működési elve. Efféle kérdések állnak a jelentő test értelmezésének a középpontjában. A narratív előadás fogalmának és a jelentő test elemzési szempontjainak a kidolgozásához a performativitás esztétikai elgondolása szolgál kiindulópontként.

NARRATÍV ELŐADÁS. OLVASÓ ÉS NÉZŐ

A narratív előadás meghatározó poétikai tulajdonságait, alapvető kategóriáit kell felsorolásszerűen számba venni ahhoz, hogy képet alkothassunk a szövegben megjelenő test olvasói észlelésének a feltételeiről. Az olvasó hogyan férhet hozzá a jelentő testhez? A szereplő alakja megformált a szövegben, vagy megtestesül a narratív előadásban? Véleményem szerint a leírások, a szereplői megnyilatkozások, a megjelenő test fenoménja nem teszi önmagában hozzáférhetővé a jelentő testet. A jelentő test akkor válik hozzáférhetővé, ha az elemző figyelme nem pusztán a nyelvi felépítettségre irányul, de a nem szövegszerű jellemzőkre is, például a színházi hatáselemekre, a teatralitás jelenlétére, s általában véve kép, hang és szó médiumközi átmeneteinek a megjelenésére.

A *narrátor test*ének érzéki fenoménja az esetek döntő részében közvetlenül nincs jelen a szövegtérben, de *szemiotikai test*té transzformálva mégis érzékeli az olvasó. A szemiotikai test fogalmának bevezetését elsősorban az indokolja, hogy az előadó testi vonásokkal is rendelkezik. A narratív előadásban valakinek a szemével látunk, valakinek az előadását halljuk, aki mások nézőpontját és beszédét is hozzáférhetővé teszi. A narrátor tekintete és hangja, érzékszerveinek a működése szemiotikai testként fogható fel. A szemiotikai test az észlelés feltételeit teremti meg az olvasó számára, s nem pusztán nyelvileg megfogalmazott jelentések közvetítésének az eszköze. A narratív előadás lehetővé teszi a szemiotikai test többféle olvashatóságát. A megtestesülés elve szerint történő értelmezés nem képes kioltani a jelentők jelentésteremtő erejét, ugyanakkor a test eseményyszerű megmutatkozását követő olvasás sem létesít feltétlenül katakrézisszerű értelmeket.

Hogyan képződik jelentő test a narratív előadásban? Mennyiben lehet testiesen anyagszerű jelölésről beszélni? A narratív előadás elbeszélői szerepek megalkotásával teremtem „dramatikus alakot” a szövegben. A narrátor teste s a színész teste egyaránt médiumnak tekinthető, de másként létesítenek jelentéseket, mint ahogyan a nyelv és a test anyagiséga is különbözik. E kétféle jelölőnek az anyagiséga aligha különíthető el a közvetettség és a közvetlenség kételemű fogalmi szembeállításával. A narratív előadás szereplője nyelvileg megalkotott, közvetített, ugyanakkor a közvetlen jelenlét érzéki látszatát kínáló színészi test is mediatizált létező, dramatikus alakot testesít meg, amelyhez csak (nyelvi) közvetítéseken át férhet hozzá a néző. Milyen alapon vonható párhuzam a teremtett elbeszélő tevékenysége és a színész játéka között? Mitől dramatikus a narratív előadás?

A narratív előadás elbeszélői szerepeket hoz létre poétikai, retorikai eljárások közvetítésével. E szerepek nyelvileg létesülnek a szövegben, de nem nélkülöznek bizonyos testies vonásokat, amennyiben nézőpontok elrendezése, hangok változtatása, s összességében az olvasói érzékelés feltételeinek a megteremtése kapcsolódik hozzájuk. A narrátor különféle elbeszélői szerepköröket tölthet be, alapvetően aszerint, hogy elbeszélőként résztvevője-e a történetnek vagy kívül áll a cselekményen. Narratív előadásban az elbeszélő többek között felléphet, mint tudósító, értekező, megfigyelő, szereplő vagy tanúságtevő, aki mások szavait idézi é.í.t. A narratív előadásban az elbeszélő olyan szerepköröket is betölt, amelyek a teatralitáshoz kapcsolódnak. Rendezői illetve színészi tevékenységre emlékeztető műveleteket végez. Egyfelől értelmezi, beállítja, látni engedi a szereplőket, másfelől maga is játszik. Az elbeszélőnek a szereplőhöz fűződő viszonya változatokban gazdag, a hasonmástól, a teljes azonosuláson át az ironikus távolságtartásig, sőt az éles elhatárolódásig terjedhet. A narrátor a színészeket instruáló rendezőre emlékeztetve útmutatásokat adhat az olvasónak, értelmezheti a szereplők játékát, bizonyos helyzetekben közvetlenül a szereplőhöz illetve az olvasóhoz fordulva. Az *Édes Anna* elbeszélője közvetlenül a szereplőhöz, Moviszter doktorhoz intézi szavait. Az elbeszélői szerep nem azt jelenti, hogy az író megalkotott nyelvi szerepekben nyilvánul meg. Az elbeszélői szerep jellegzetes nyelvi megnyilatkozások kereteként szolgál, tehát a retorikai készlethez tartozik.

A narratív előadás befogadása sem nélkülözi a teatralitás mozzanatait. A befogadó átváltoztató eseményként tapasztalja meg a színre vitt alak megtestesülését, amennyiben részben saját léte anyagából merítve kölcsönöz alakot és arcot a szövegben látó és beszélő személynek. Való igaz, hogy az előadás amint létrehozza, meg is semmisíti saját alkotását, ezért nehéz utólagosan hozzáférni.³¹ Erika Fischer-Lichte alapvető tételével szemben azonban megfogalmazható az a feltételezés, amely szerint *az előadás performativitása nem határolható el élesen a narratív szöveg olvasásának az eseményétől*. Az olvasásról is elmondható, hogy egyszerre cselekvés és részesülés, s mint tevékenység csakis részlegesen irányítható, mert nem rendelkezhetünk fölötte. Különösen a szöveg elsődleges, észlelő megértése fogható fel egyszeri eseménynek, mely változatlanul nem ismételhető meg. Az olvasó is részt vehet a narratív előadás létrejöttében, ha bekapcsolódik

³¹ Vö. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

a jelentő test észlelésének az aktusába, s nem a reprezentáció elvét követve fordítja le a test–képek jelentését.

Az olvasó valamiként észleli a regény szereplőjét és elbeszélőjét. Amennyiben a látottak értelmének a stabilizálására törekszik, ellenáll a kísértésnek, s távol tartja magát az átmenetiség, a liminalitás tapasztalatától, amely az olvasót köztes helyzetbe hozva szembesít a szavak és a dolgok rendjének instabilitásával, az érzékelés és a megértés megszüntethetetlen bizonytalanságával, a fikció és a valóság között húzódó határok illékonyságával.³² Az olvasó átlépve saját határait, távolságot vehet magától, s így lehetővé válik, hogy megértve lényének átmenetiségét újraalkossa önmagát. A narratív előadás antropológiai értelemben ezt a felfokozott tapasztalati formát kínálja fel a befogadó számára.³³ A folyamatos helyváltoztatás a liminalitás küszöbr tapasztalatával szembesíti az olvasót, s voltaképpen e vég nélkül zajló áthelyeződésben ragadható meg a narratív előadás performatív hatásának a lényege.³⁴

Nem vonható kétségbe, hogy a néző és az olvasó észlelési módjai között különbségek is mutatkoznak. A néző hall, lát, tapint, hő, szagokat érzékel, közvetlen testi érintkezésbe kerülhet a színészekkel és a többi nézővel. A *közvetlen jelenvalólet* azonban mindkét műfaj esetében megvalósíthatatlan eszmény. Az előadások ugyanis intermedialis közegben játszódnak, s a közvetítettség minden elemében áthatja a színész alakítását. Megtévesztő látszat, hogy a papír alapú regény olvasása az előadás befogadásához képest kisebb érzékelési felületen történik. Az olvasói észlelés üteme például jóval változatosabb, mint a nézői befogadásé. Vannak szöveghelyek, amelyek lassú, ismételt olvasásra, elidőzésre készítenek, míg más részek fölött elsiklik a figyelem, az olvasó gyorsan átlapozza, vagy másodszori olvasás során bizonyos részeit egyszerűen kihagyja. Az olvasó tetszés szerint alakíthatja a szöveg észlelése és a rá irányuló reflexió közötti időbeli távolságot, míg az előadás esetében nincs mód a visszatekintésre, illetve a visszajátszásra. Az olvasó képzeleti tevékenységét nem korlátozza a produkció egyidejű befogadhatóságának kényszerítő körülménye, ezért szabadon érvényesülhet

³² K. Ludwig Pfeiffer: *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médialelmélet dimenziói*. Ford. Kerekes Amália. Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005. 35–36. pp.

³³ A tapasztalat antropológiai összefüggéseinek a részletes kifejtését lásd *The Anthropology of Experience*. Ed. Victor W. Turner-Edward M. Bruner, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 1986. 374.

³⁴ A liminalitás itt használatos fogalmának az értelmezéséhez lásd Victor Turner: *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*. Budapest, Osiris, 2002.

az emlékezés dinamikája, az észlelteket szabad társítása az emlékezetben őrzött képzetekkel. A narratív szöveg olvasója másként érzékeli a megtestesülés folyamatát, mint az előadás nézője. A test látványának észlelése és a rá irányuló reflexió között rövidebb idő áll a néző rendelkezésére előadás közben, s eltérőek az alak észlelésének az anyagi feltételei is. Az előadás visszafordíthatatlannul, s megismételhetetlenül halad előre, szemben az elbeszéléssel, amely eleve többszöri, s nem feltétlenül egyirányú befogadást igényel. A nézővel szemben a narratív előadás olvasója a befogadás során szünetet tarthat, emlékeibe merülhet, félreteheti a szöveget, majd újra visszatérhet hozzá, anélkül, hogy a mű hatása alól időlegesen kikerülve végérvényesen elmulasztana valamit.

A narratív előadás megkísérelheti úgy bemutatni a testtel kapcsolatos történeteket, hogy azok időben a lehető legközelebb essenek az elbeszélés jelenéhez. Ennek hatására az olvasó helyzete megváltozik, közelít az előadás nézőjéhez, aki az előadásban éppen zajló eseményeket érzékeli, amelyre az alábbi szövegrészlet szolgálhat példaként: „Van egy nő. Gy. Tesz-vesz, forog, kiszalad a konyhába, beindít három háztartási gépet, a mikrohullámot, a sütőt, a mosogatót. Pirítóst is csinál. Arcokat vág, mintha egy néma filmben. A gépek sorban jeleznek, villognak, fütyyentenek. Az egyik én vagyok [...] A nő most a kagylókat melegíti rizzsel, rákdarabokat hajigál hozzá. Bort választ, megterít” (*Egy nő* 102).

Az olvasó és a néző helyzete között az egyik lényeges különbség az, hogy az olvasó döntő részben az előadó szemszögéből érzékeli az eseményeket, s ily módon az eléje táruló látvány mindig előzetesen értelmezett: „Rátesszi a kezét a takaróra, és menne. Elkapom a csuklóját, vezetném, nem engedi, dulakodunk, erősen fogom, rángatja, nem ereszt, behúdom a kezét a takaró alá [...] Lesem az arcát, nem néz vissza, még azt sem mondanám, hogy a szemüvege mögé bújik, szenvtelenül a falat bámulja, nem látom dühösnek, csalódottnak se, szomorúnak se, elkeseredettnak se” (*Egy nő* 132-133). Az átélő én értelmezése a látvány reflexiójából bontakozik ki, s az olvasó ebben az esetben az idő eltolódását érzékeli, mivel a reflexió az észleléshez képest mindig csak utóidejű lehet, tehát nem eshet egybe a történetssel az abszolút jelen idejű előadásban.

Jellemző, hogy a narratív előadása értelmezési lehetőségeket kínál fel, de nem jelöli ki az olvasó helyét, s nem rögzíti a szereplő és a történetmondó viszonyát. Az *Egy nő* sorszámokkal megjelölt szövegrészekkel határolja körül az előadás terét, ezért az olvasó észlelésének a feltételei fejezetről fejezetre,

jelenetről jelenetre változnak. Két egymást közvetlenül követő nyitányt említhetek példaként, amelyeknek az olvasása közben merőben más helyzetben találja magát a befogadó: „Van egy nő. Gyűlöl. I hate this situation, ismételtgeti, de valójában rám gondol. Szünös-szüntelen rám gondol, éjt nappallá téve. A hasa olyan, akár egy hordó, fényesen domborodik, nekem igen tetszik. Komolyan állítja, hogy ő John Lennon húga, erre nevetve a lába közé bújok, fejjel előre” (*Egy nő* 78) ; „Van egy nő. Szeretem. Olyan hájas, mint egy amerikai, egy amerikai proli Disneylandban, azok bírnak ilyen hájasak lenni, szekrények, vízilovak. Felöltözve, leplekben, tógákban prímán vonzó, mert amit nem látni, arra a láthatóból következtetek, látni pedig az arcát látom, amely telt ugyan, de korántsem kövér, nem tesz kövér benyomást, gazdagnak mondanám, sőt drámainak” (*Egy nő* 79). A narratív előadásban váltakoznak a valós és az imaginárius terek. Az olvasó egyik térből a másikba kerül. A téralakzatok folyamatos átalakulása határátlépésre készíti az olvasót, aki ezt az áthelyeződést performatív tapasztalatként éli át: „Én eszeltem őt ki, elképzeltem egy mágikus helyet a fikció birodalmában; asztali lámpa világítja meg a nedves odút, Caligari doktor nadrágját; az ablakon bepillantó vérfarkas demokrácia után áhítozik; a nő megadja neki; a vérfarkas csatlakozik Európához, a nő önmagától undorodva mosakszik, Marlene Dietrichre hasonlít, kék angyal; a képzelet, sóváran, más földat után néz” (*Egy nő* 79).

A narratív előadás a testről alkotott kép felforgatásával érzékileg kitágítja, erőteljessé teszi az olvasó észlelését. A szereplő testi megjelenése nem válhat teljesen önállóvá a narratív előadás jelentésszervezésében. M. Merleau-Ponty éles megfigyelése szerint „a számomra feltáruló látványba beleépül a saját – más nézőpontokat feltételező – láthatóságom.”³⁵ Az érzékelési mezők közötti kölcsönös átfedések és felcserélődések szétterjednek a látó és a látott testen. Nem szerencsés ezért a narratív előadás testképének értelmezése során kiüntetni valamely érzékelési területet, mivel a látás, a tapintás, a beszéd, a gondolkodás nem választható el egymástól, az érzékelők és az érzékelt testiesen egymásba fonódnak. A francia bölcselet szerint a látás érintkezik a tapintással. A test látványát a néző ráirányuló tekintete mintegy testiesen körülöleli, magába zárja. A narratív előadás úgy teszi a szemlélet tárgyává a mindenkor másik testét, hogy szinte sajátjaként érzékeli.

³⁵ M. Merleau-Ponty: *A látható és a nem látható*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2006. 158. p.

A narratív előadás eldöntetlenül hagyja, hogy megélt, elképzelt, tehát gondolatban átélt, vagy reprezentált, vagyis mások után alkotott élményei képezik-e a személyiség egzisztenciális alapját. Tucatszám lehetne Kosztolányi és Esterházy műveiből jó példákat meríteni annak igazolására, hogy e háromféle test-tapasztalat nem zárja ki egymást, sőt együtt körvonalazzák az én testének határait. Ez a látásmód párhuzamba vonható a kortárs antropológia hasonló szellemben újraértelmezett embodiment fogalmával.³⁶

A narratív előadás performativitása mutatkozik meg a testek szüntelen átalakulásában. A test folyton létrehozza magát, s nyomban átváltozik, mintegy önálló életet élve folyamatosan alakot cserél. Ezek a létesítő aktusok, folyamatot képezve eseménnyé válnak, a narratív előadás voltaképpen cselekményévé a szó performatív értelmében. A megélt, az elképzelt és mások közvetített tapasztalatával egyenrangúnak számít az olvasmányélmény. Az *Egy nő* jelesül Reinhard P. Gruber: *Mein Körper, das Ferkel*³⁷ című írását parafrázálja, átírja, újrahasznosítja bizonyos részleteit: „Testem, a malac, mondja. Testem, a coca. Momentán, mondja, Indiában vagyok a testemmel. Csak azért jöttem vele, mert nem akartam egyedül hagyni. Annyi minden ment át szegényke az utóbbi időkben. Decemberben még a szegycsontját is eltörttem neki. Rossz néven vette. Be kellett vele feködnöm a balesetibe. Az ellátásra nem panaszkodhatom, de ő, a testem, folyton fájdalmat okozott. Hagyd abba!, szoltam rá hangosan. De csak röhögött, és fájt tovább. Nem szándékosan történt, biztosítottam. Fájt tovább, ő nekem. Rendben, mondtam, elviszlek Indiába, mégpedig Goába, ott majd rendbe jössz. Ott vannak a hippik, ott mindenki rendben van. Most itt vagyunk. Mindennap kiviszem. Fedetlenül lehet ő maga. Titokban teljesen le fog barnulni. Már a reggeli előtt úszunk. [...] Beindítjuk a plafonventilátort. A testveríték vacog. Forró, hideg, forró, hideg. Én egy sört kapok, ő a ventilátort. [...] A testem egy coca. Mindent elfogad, amit kap. [...] Két óra mozdulatlanul a déli hőségben a homokban, a strandon, a strandhomokban. Csak hogy ne felejtjük el, ki az úr a háznál. [...] Majd kap jogagyakorlatokat

³⁶ Thomas J. Csordas: *The body as representation and being in the world, in Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. ed. Thomas J. Csordas, Cambridge, 1994.

³⁷ Reinhard P. Grubert (1947) a „Graz-i Csoport” tagja, akit a nemzetközi posztmodern irodalomtudomány a szülőföld irodalom ironikus átértelmezőjeként tart számon. Vö. Andrea Kunne: *The Heimat Novel* in. ed. Johannes Willem Bertens, Hans Bertens: *International Postmodernism. Theory and literary practice*. Literary Collections, John Benjamins Publishing Co., 1997., 241. p.

pörkölt helyett! [...] Már a harmincnyolcadikban van, a testem, és úgy tesz-vesz, mintha huszonkettő volna, a ganéj. Agyó Goa, fáj a tél. Otthon beíratom egy nyugdíjasklubba, majd elmegy a kedve a huszonkettőtől. Ha kekeckedik, még a TIT-be is elzavarom” (*Egy nő* 43).

A fent idézett szövegrész a test egzisztenciális helyzetére kérdez rá ironikusan, nevezetesen arra, hogy lehetséges-e uralmat gyakorolni a test fölött. A test különböző elméleti megközelítései általában nemmel válaszolnak erre az alapkérdésre.³⁸ A test azért nem birtokolható teljes mértékben, mert a folytonos újratereptődés határozza meg a létét, tehát performatív tulajdonságokkal bíró létező. A test katakrétikus jelentést létesít. A másik teste képes performatív folyamatokat kiváltani saját környezetében is: „rám hunyja a szemét, vagy csak kifényesedik az ajka, és úgy. Megremeg az orrcimpája, mint a lepke szárnya. Állat módjára szuszog egyet. Színes köntösökbe bújtatja a csábítását. ... Ha mód van rá, egyik lábát átalveti a másikon, mire a combja közepéig ugrik a szoknyája, nekem meg, vulgárisan szólva, majd kiesik a szemem” (*Egy nő* 34).

A narratív előadás autopoétikus rendszert épít fel. Példaként a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című önmagát értelmező, önmagára visszahajló szöveg szolgálhat, amely többrétű átváltozást visz színre. Elmossa a valóság és a fikció között húzóódó határokat, amennyiben keverednek, elmozdulnak, váltakoznak a drámai szöveghez és az azt éppen színre vivő előadás fikciójához tartozó szerepek, valamint a német nyelvterületen ténylegesen bemutatott darab rendezőjének és a színészeknek a nevei. A szöveg előadásá alakulásának történései nem alkotnak összefüggő folyamatot. A szereposztás szemiotikai testeket kínál fel az előadás számára. A név egyszerre több személyt és szerepet jelöl, így a test anyagszerűsége elveszti jelentőségét. Szünet nélkül zajló átváltozások vetnek gátat a nyelvi jelentések szerepként történő megformálásának. A jelentés máshol van, helyesebben szólva: másként jön létre, a szereplő nem a szövegben rögzített jelentést testesíti meg, hanem része a metafikciós játéknak. Az olvasó szüntelen határátlépésre kényszerül, mivel szabad átjárás nyílik a drámai szöveg és az előadás fikciója között, a szerepekhez nem rendelhető világos körvonalakkal

³⁸ Vö. Terence Turner: *Bodies and anti-bodies: flash and fetish in contemporary social theorie*. In: Thomas J. Csordas: *The body as representation and being in the world, in Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. ed. Thomas J. Csordas, Cambridge, 1994. 27-48. pp., M. L. Lyon and J. M. Barbalet: *Society's body: emotion and „somatisation” in social theory*. in. i.m. 48-69. pp., Jean Jackson: *Chronic pain and the tension between the body as subject and object*. In. i.m. 201-229. pp.

rendelkező személy, a név sem azonosít, sőt, inkább cáfolja a személyiség egyediségét és egységét.

Az elbeszélő és a szereplő viszonylatát tekintve a test észlelésének köztes helyzete jön létre a narratív előadásban. A szövegalkotás műveleteire irányuló reflexiók önmagára visszahajló nyelvi világot teremtenek: „Van egy nő. Szeret. Gyűlölöm. Ez idő szerint elsődlegesen a combja iránt – gyönyörű melle van – érzek elkötelezettséget, a combjait szeretem ma” (*Egy nő* 90). Ez a megfogalmazás nem zárja ki, hogy születőben lévő nyelvi világról, a test performanszzerű narratív előadásáról esik szó. Ebben az önreferenciális nyelvi térben a jelölők jelentésteremtő képessége nem az érzéki-szellemi szerkezetben bontakozik ki, hanem eseményszerűen hat: „A combján szőröcskék simulnak, mintegy befelé vezetnek, úgy fekszenek. Ezt a szőrt keresem rajta, mely úgy simul lefelé, mint a patak medrében a fűszálak, mindenütt, az arcán a pelyhekben, a drótos hóna aljában, a sűrű szemöldökében, kizárólag ez érdekel” (*Egy nő* 56). A narratív előadás autopoétikus rendszert épít ki, amely fékezi, feltartóztatja, vagy lefokozza a nyelvi játéktéren túlmutató utalást. A test létrejöttének feltételeire hívja fel a figyelmet az alábbi szövegrészlet bevezető utalása az előadás ismétlődő nyitányára: „Van egy nő. Hagyjuk ezt a szeret-gyűlöl hagymázt. Ez a hímsovinisztán harmadosztályúnak mondható, kifejezetten endékás és kifejezetten ordenáré kinézetű (rúzsozás, öltözködés, fogak), de ekképp figyelemre méltó nő napozás közben most, hanyattfekvén kissé széttárja és megemeli a lábait, ami által a combja tövéből hátul meggyűrődik a hús, hullámozni kezd, és a hullámok kevéske szőrt, fanszőrt is napvilágra sodornak, mutatóba. Elcsendesülvén a mozgás, így maradt minden” (*Egy nő* 72).

A látó és a látott test között húzóódó határok átlépése, a test önreflexiója központi szerepet játszik Esterházy könyvében: „Hol közel vagyok hozzá, hol távol, de ebből nem következik semmi sem, szeszélyesen kell hajladoznom körülötte, előtte, alatta, mögötte. Van valami apály-dagály a viszonyunkban” (*Egy nő* 6). A látó testi kiterjedése „elengedhetetlen feltétele a dolog láthatóságának.”³⁹ A látás testiessége átvezethet bennünket a jelentő test értelmezésének a feladatához.

³⁹ M. Merleau-Ponty: *A látható és a nem látható*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2006. 152. p.

JELENTŐ TESTEK

A szereplő mentális és fizikai képe közötti kapcsolat korántsem magától értődő a narratív előadásban. A testképek önmagukban nem léteznek. Hogyan keletkeznek? A testképek nem pusztán az elbeszélő akaratlagos tevékenységének eredményeként jönnek létre, inkább azt lehet feltételezni, hogy a narratív előadás közvetítése és az olvasói észlelés által mintegy „megtörténnek”. A jelentő test performatív jellege ebben a történésszerű keletkezésben ragadható meg, amely egyben a test jelentésteremtő képességének a forrása.

A narratív előadás közegében a test performatív erővel rendelkezik. A jelentő test a cselekvést megvalósító nyelvi megnyilatkozásokra emlékeztet, amennyiben önmagára utalva jelent, és saját valóságot teremt. A jelentő test által bekövetkező esemény az értelmezés hasonló módozatát teszi lehetővé, mint a performansz jellegű előadás. A jelentő test is önmagára vonatkozik, megjelenése esetlegesnek és véletlenszerűnek hat, ezért az észlelés mediális feltételeinek a reflexiójára készíti az olvasót. A létesülő jelentés nem ragadható meg szokványos olvasói műveletekkel, értelemmel telített részletek áthelyezésével, egyesítésével és összegzésével.

A narratív előadásban megtestesülő alak jelentésteremtő képessége nem korlátozható, mivel a test performatív tulajdonságokkal rendelkezik, s ebből következően a narrátor sem gyakorolhat teljes mértékben felügyeletet a szövegben létrejövő alak teste fölött. A narratív előadás felmutatja a test performativitását, s ezáltal kérdőre vonja a megszólaltatott testbeszédék érvényességét, ugyanakkor döntő részben érvényteleníti a politikai korrektség nyelvhasználati szabályait, mert a narratív előadás sugalmazása szerint megvalósíthatatlan ábránd a tisztán tartott nyelv eszménye. Az értékelés távlatának megfordításával éppen a normakövető beszédmód az, amely megfosztja a testet méltóságától, mert figyelmen kívül hagyja átváltozó, átváltoztató képességét, amikor kijelöli érzéki észlelésének a távlatát, s rögzített jelentésekkel ruházza fel a szemiotikai testet.

A narratív előadás azáltal teremt meg az elbeszélő testies jelenlétét, hogy az átélő szubjektum szerepébe helyezkedő elbeszélő lát, hall, ízlel, tapint, szagokat érzékel, s minden benyomásra azonnal válaszol a teste. Az érzékelés lehetőségeit kutatja, s kész megnyitni testének határait felkavaró, átforgató, megváltoztató érzéki tapasztalatok előtt. „Engem megrendít ez a tömeg, sokkíroz, lebénít, percekig nem kapok levegőt, úgy érzem, mintha álmodnék, és erősen várom, hogy fölbredjek. Azáltal, hogy egyedül vetkőzik,

fokozza a riadalmamat, drasztikus, gyors mozdulattal bújik ki az ingéből, kényszerít a megfigyelő szerepébe, távol tart; ha ugyanis közelebb lehetnék, behunyhatnám a szemem, fokozatosan vehetném őt érzékszerveim birtokába, egyike biztathatná a másikat, volna esély. Nem így történik” (*Egy nő* 80). E szövegrészlet az *érzékelés eseményszerűségét* hivatott szemléltetni. A narratív előadás alábbi részletéből arra lehet következtetni, hogy a folyamatosan változó érzéki jelenségek az észlelő testét is átalakítják: „A térérzékelésem is megváltozik. Óvatosságból-e, nem tudom, mintha mindenki vánszorogna. Mintha vánszorgó halottakat látnék. (Tehát még az sem eldönthető, hogy a vánszorgás gyors-e vagy lassú.) Egyedül ő él. Én is lassabban mozgok” (*Egy nő* 107).

Az ismétlés átértelmezi a jelentő test szerepét. Az *Egy nő* olvasója úgy érzékeli, mintha alapmotívum ismétlődne különböző narratív előadásban. [„Van egy nő. Sz. (Szeret.)”; „Van egy nő. Gy. (Gyűlöl.)”; „Van egy nő. Gy. (Szeret.)”; „Van egy nő. Szeret. Gyűlölöm.” é. í. t.] Az ismétlődés következtében a női testek változatainak megjelenítése performatív hatást gyakorol a nézőre. Az olvasó a megjelenített női testek látványát értelmezve nem indulhat ki abból, hogy egyetlen alakhoz rendelhető. A mozdulatok, gesztusok, a test jelzései sem lelkiállapotot fejeznek ki. Az ismétlődés nem hagyja érvényesülni a testbeszéd hatását, az éppen megjelenített alak, aki kapcsolatban áll az elbeszélővel, nem tud megtestesülni, tehát a szó lélektani értelmében nem válik szereplővé. Az olvasó figyelme a férfi-nő viszony változataira, az alapforma mintázataira, a narratív előadás performatív mozzanataira irányul. Az elbeszélő és az éppen megjelenő nő kapcsolatát kifejező nyelvre, a test leírására, a beállításokra, a nézőpontok mozgására, a test olvasói észlelésének a feltételeire, egyszóval a narratív előadás önmagára utaló jelrendszerére.

Kimondható-e a testi szubjektum? Leírható-e szavakkal a test? E két kérdés összetartozik az *Egy nő* szövegterében. Az elbeszélő a természetet az emberhez, az embert a természethez hasonlítja. Van-e kiút a trópusok körforgásából? Létezik-e hasonlat nélküli nyelv? – tolu föl ismételten a kérdés az elbeszélőben. A jelentő test katakrétikus értelmet létesít, amelyet fogalma szerint nincs mihez hasonlítani. Az elbeszélő a test leírására vállalkozik, de ismétlődő kudarcai ráébresztik arra, hogy a trópusok nyelve nem képes kifejezni a testben lejátszó folyamatokat. Az elbeszélő hasztalan kísérel meg a jelentő nyelv határain belül maradván választ adni a test érzékelésének,

viselkedésének, a testi kapcsolatok, az érzékiség kifejezhetőségének a kérdésére.

A szereplők, s az elbeszélők szüntelen átalakulása különösen jellemző a posztmodern regényre. A folyamatos alakváltoztatás része annak a nyelv-játéknak, amelyben a nyelv létesítő működése meghatározó szerepet kap. A posztmodern regény előadásmódja több ponton érintkezik a performatív előadás autopoétikus rendszerével. Az önmagára visszahajló regénynyelv nem teszi lehetővé a reprezentáció elvét követő olvasást, mint ahogyan a performatív előadás sem fogható fel előzetesen adott tárgy ábrázolásaként, mivel a (werden értelmében vett) keletkező előadás autopoétikus vonatkozási rendszerére irányítja a néző figyelmét.

A narratív előadás elbeszélője nem rendelkezik a teremtetten alakok teste fölött, amelyek tehát nem tekinthetők irodalmi „eszköznek”. Az *Egy nő* elbeszélője sem képes saját céljaira kisajátítani a fiktív női alakokat. Az elbeszélő teste ugyanis folyamatosan megjelenik a szövegben, s feszültség keletkezik a megjelenített női alakok, s az elbeszélő testi szubjektuma között. E narratív előadás is azt igazolja, hogy a személyiség az ezredfordulón nem válhat jellemmé, mert lényéből hiányzik a folytonosság. A személyiség mi-benléte válik kérdésessé, s e tapasztalatot felerősítik a széthangzó, egymás mellé rendelt nyelvi világok. A test anyagsága fölött éppúgy nem rendelkezhet az író, mint a nyelv fölött, amely nem állítható tetszőlegesen az alak megtestesülésének a szolgálatába. A személyiség nyelvi kifejezésének az esetlegessége és a test performativitása együtt közvetíti azt az alapvető 20. századi tapasztalatot, mely szerint a szubjektumnak nevezett létező határai rögzíthetetlenek, átmenetiek és véletlenszerűek.

A FILOLÓGUS OLVAS

A KOSZTOLÁNYI KRITIKAI KIADÁS TANULSÁGAI

Roppant hosszú és fáradtságos út vezet az irodalmi szöveg élvezetes megértéséhez. A kötelező iskolai tanórák halványuló emlékezete jellemző színben mutatja fel a szöveg irányába tett első lépést, a mű filológiai magyarázatát, mely az olvasóra leselkedő veszélyek, s a megértés útjában álló akadályok elhárítására hivatott. A főcél magának a hiteles szövegnek a megállapítása, s ennek érdekében a szerzőről és művéről tudható tényszerű ismeretek összegzése. A szerzői szándékot kifejező és történetileg helyes magyarázat elsődleges feladata ebben a gondolatkörben, hogy gátat vessen az irodalmi műalkotás megalapozatlan félreértelmezéseinek. A második lépés megtételére a szöveg felé, azonban gyakorta azért nem kerül sor, mert az értelmezést előkészítő szakasz végtelenül kitolódik, ám a távolság, amely a művet elválasztja az olvasótól, a várakozással szemben számottevően nem csökken. A folytonos közelítés külső távlatból a szöveghez nem képes kiváltani az alkotó olvasás örömét.

A filológia, a szövegkritika fenti, hagyományos meghatározása szerint mintegy megelőzi az irodalmi olvasást. Cáfolja e hiedelmet a Kosztolányi Dezső Összes Művei Kritikai Kiadásának Kalligram Könyvkiadónál megjelenő sorozata. Kétségtelen, hogy a vállalkozás egésze az eredeti forráson alapuló szöveg „megállapítását” tekinti feladatának. A szövegkritika célja ennek megfelelően a változatok közti eligazodás elősegítése, a kéziratok betűhű átírása, a kiadások összevetése, a sérült, hiányos, vagy többféle formában létező töredékek helyreállítása, s végezetül az íráskorok lehető legteljesebb szöveghezességét szem előtt tartó, tudományos szakszerűséggel jegyzetelt kritikai kiadása. Joggal merülhet fel azonban a kérdés a nem hivatásszerű olvasóban, amikor a sorozat súlyos köteteit a kezébe veszi, vajon a terjedelem nagyobb részét kitevő tárgyi magyarázatok, a forrásfeltárás, s a szövegkritika nem fedi-e el a művet? E fenntartás alapos mérlegelést igényel.

Előjáróban annyit érdemes leszögezni, hogy a klasszikus szövegek kritikai kiadása nemcsak szöveggondozást, forrásfeltárást, de egyben újraértelmezést is jelent. A filológus saját korának szemszögéből is értelmezi a múlt örökségét. A sajtó alá rendező maga is befogadója a műnek. Kosztolányi életműve a magyar irodalom kimagasló teljesítménye. Miért igényelnek gondoskodást a szövegei annak az írónak, aki költőként, az elbeszélő és az

értekező próza művelőjeként, valamint fordítóként egyaránt nagyon jelentős alkotónak bizonyult?

A *Nero, a véres költő* kézírata, néhány oldal hiányt leszámítva, szinte teljes egészében ránk maradt. Az *Édes Anna* kézírata töredékesen maradt fenn. Az *Esti Kornél* háromszor jelent meg Kosztolányi Dezső életében, de csak egyetlen fejezethez áll rendelkezésre kézirat forrás, az sem teljes. A *Pacsirta* kézírata töredékes, s feltehetőleg több rétege lehet. A szöveggondozó a szöveg alakulásának egyes rétegeit, szakaszait a kézirat anyagszerű jellemzői, az íráskép, az íróeszközök, a lapok mérete, a beragasztott papírcsíkok minősége alapján próbálja rekonstruálni. Az íróeszközök használata alapján azonban nem lehet teljes bizonyossággal sorrendet felállítani az egyes rétegek között, s ezt a nehézséget a szövegek közreadói nem is rejtik véka alá. A nyomtatásban megjelent szöveg és a kézirat eltérése sem minden esetben a szerző javításával magyarázható, más is javíthatta a szöveget, például a korrektor vagy a szedő. A kérdés gyakorlati vonatkozásának jelentősége, tehát annak eldöntése, hogyan különböztessük meg a kézirattól a szerkesztői értelmezést, mit, hol, hogyan magyarázzunk, korántsem becsülhető le. A szövegközlésben a lehető legnagyobb gondossággal jelezni kell, ha a szerkesztő bizonyos mértékig a szöveg implicit szerzőjévé válik.

A szövegátírás előzetes döntéseit, bizonytalanságait, eldöntetlen helyeit a Kosztolányi kritikai kiadás nem fedi el, sőt, láthatóvá teszi. A kézirat átírása használati utasítással ellátott jelek rendszerének segítségével képszerű alakzattá formálja a szövegfelületet. Ez további nehézségeket okoz. Másként olvasunk, ha a szövegközlésben megjelenített kézirat képezi az értelmezés alapját. A grafikai jelek segítségével leképezett, térben kiterített kézirat a szó szoros értelmében lassú olvasást igényel. Betű szerinti értelméhez nehezebben férhet hozzá az olvasó, mint folyamatos nyomtatott szöveg esetében. A szöveg átírata kódutasításaival a lehető legpontosabban leképezi a szövegalakulás történetét, s a javítások időbeliségét térbeli alakzattá transzformálja. A lehető legpontosabb szövegközlés esetében is viszonylagos a kézirat autoritása, ha töredékes, több rétege van, s például ugyanabból a részletből két példány is fellelhető különböző kéziratlapokon. A kézirat átírása ebben az esetben az egyik forrás, de nem feltétlenül a végső alapja a szövegközlésnek. A *Pacsirta* fennmaradt kézírata – Bucsics Katalin vizsgálatai alapján – olyan tisztázatnak tekinthető, amelyen Kosztolányi számos további módosítást végzett a nyomtatásban megjelent szövegekig.

Az átírás, a lejegyzés eseménye képes utat nyitni a mű újraértelmezése előtt. A nyelvi jelölő jelentésteremtő ereje a szöveg új lejegyzése során szintén eseményként mutatkozik meg. A keletkezés és fogadtatás története is eseményszerű mozzanatokból áll össze, a szövegközlés pedig eseménytörténetté formált elbeszélésként is felfogható, mely új kontextust teremt a szépirodalmi olvasás számára. A szöveg tehát inkább esemény, mint adottság.

Annyi bizonyos, hogy a kritikai kiadás szöveget *állít elő*, s kézenfekvő, hogy a legelemibb filológia aprómunka sem végezhető el a szöveg előzetes megértése nélkül. Az *Édes Anna* kéziratlapjainak hátoldalára gyorsírással beszúrt töredékek nem illeszkednek szövegkörnyezetbe. A gyorsírási rendszer nem használ központosítást, és nem minden esetben jelöli a kis és nagybetűket, tehát megfejtése értelmezést kíván. Olvasói döntés eredménye, hogy a szerkesztő ezeket az autográf betoldásokat nem helyezi el a szövegben, a kézirat topográfiájában azonban közli. Amennyiben az olvasás a szöveg értelemlehetőségeinek a feltárására irányul, nyilvánvaló, hogy a törlések, betoldások, felülírások, kivágások és beillesztések, összességében a szövegváltozatok eltérései összevetési alapot kínálnak a végleges szóválasztás helyezési értékének, jelentőségének, s jelentésének a körültekintő mérlegeléséhez, s az értelmezés lezárhatatlanságának tapasztalatában részesítik a befogadót.

A textológia, az irodalmi művek szövegének hiteles megállapítása nem hagyhatja figyelmen kívül, hogy az értelmezett szöveg hogyan gondolkodik a nyelvről. Kosztolányi esetében különösen fontos, hogy ez a belátás érvényesüljön a szövegkritika során. Kosztolányi a legtudatosabb nyelvteremtők egyike a 20. századi magyar irodalomban, aki a jelentő hasonlóságából következő többértelműségről, szó, hang és kép rejtelmes kapcsolatáról remekbeszabott esszék sorát írta. Számára a szöveg az utolsó javítás értelmében végleges.

Az értelmezést nem előzi meg a filológia, mely képes „magát a szöveget” az olvasó elé állítani. Az sem kizárt, hogy nem volt soha ennyire tartózkodó az interpretáció reflektált elméleti feltevéseivel szemben a szövegtudomány, s pusztán az ellentétes viszonyfogalmakat termelő gondolkodás szerkezeti kényszerének a teremtménye ebben a lecsupaszított formájában. Mindenestre úgy látszik, hogy az értelmezéstől független szöveg képze a textológia idejémtúlt örökségéhez tartozik. A magyar irodalomtudományban Szegedy-Maszák Mihály, aki Veres Andrással együtt kezdeményezte, s elindította Kosztolányi műveinek a kritikai kiadását, a nyolcvanas évek elejétől

hangsúlyozza, hogy a szöveg önmagában nem, csakis értelmezéseivel együtt létezik. A sorozat eddig megjelent *editio maior* kiadásai, tehát szövegközlést, szövegkritikát, tárgyi magyarázatokat, keletkezés- és recepció történetet egyaránt tartalmazó kötetei (*Édes Anna, Esti Kornél, Nero, a véres költő*) azt tanúsítják, hogy a szöveg ebben a környezetben és összefüggérendszerben nyitott új értelmezések keletkezésének az eseménye felé.

Kisebb jelentőségű eltéréseket nem számítva a Kosztolányi kritikai kiadás sorozata feltétlenül egységes abban, hogy a szerzői változtatásokat a lehető legáttekinthetőbb formában adja közre. A szövegközlés a genetikus textológia elveivel mutat rokonságot, melynek célja Tóth-Czifra Júlia meghatározása szerint, hogy „feltárja és elkülönítse a szöveg alkotástörténetének rétegeit.” Nyitott kérdésként érdemes kezelnünk, hogyan hasznosíthatja a szépirodalmi olvasás a genetikus textológia szövegtapasztalatát. A sorozat hatástörténetének függvényében adható erre válasz a későbbiekben, de előzetes elméleti mérlegelésére azért lehet vállalkozni.

Létezik-e genetikus olvasás? Ha képzeletben ezt a jelzőt a 20. század meghatározó interpretációs irányzatai elé tesszük, összhang helyett inkább feszültséget érzékelünk. Genetikus retorika. Genetikus hermeneutika. Genetikus dekonstrukció. Az utóbbi szerkezet egyenesen oximoronként hat. Annyi talán megkockáztatható a hazai szövegértelmező gyakorlatok ismeretében, hogy nincs teljes összhang a genetikus textológia elveit követő szövegközlés és a 20. századi klasszikus szépirodalmi szövegek interpretációja között, legalábbis a felhasználók körében. További megszorítással élve, a Kosztolányi-filológiában az újraolvasások távlatát nem a genetikus szemlélet határozza meg. Kivételként, s jó példaként említhetem a *Nero, a véres költő* kritikai kiadását.

Ezúttal e kiváló munkának olyan jellemzőit emelném ki, melyek különösen gazdagítják irodalmi műveltségünket, s távolabbi, mondhatni elméleti tanulságokkal is szolgálhatnak. A regény keletkezéstörténetének feltárása során ritka műveltséganyag kerül felszínre, s élő örökségként tárul az olvasó elé. Takács László a szöveget visszavezeti az ókor érzéki hagyományába. Gondosan számba veszi – többek között –, milyen gyümölcsökhöz lehetett az ingyencégek piacán hozzájutni Nero korában, de nem kerül el a figyelmét az sem, hogy a gyaloghintónak ez idő tájt mely változatai léteztek, s kik, hogyan használták a közlekedési eszközt. A tárgyi magyarázatok az

ókori világot a maga eleven teljességében, anyag és szellem egységében közelítik meg. „Kék szemében álmatag köd” – olvasható Claudiusról a regényben. „szeme kék és kissé tompafényű” – mutat rá a szerkesztő az ihlető forrásra Suetonius alakrajzában. A tárgyi magyarázatok jelentősen kitágítják a 20. századi irodalom értelmezőjének látóhatárát. A textológia művelője aligha tehet ennél nagyobb szolgálatot napjainkban, amikor a bölcsészeti tudományok legszilárdabb közös tartópillére gyengülhet meg, ha elhalványul az antikvitas emlékezete. A filológus munkája a felejtés ellen hat. Kosztolányi a *Nero* írásakor, majd a regény javított kiadásait kísérő munkálatok közben ókortörténészről kér rendszeresen segítséget, mert ráeszmél arra, hogy latin tudása megkopott. Az irodalmár napjainkban már nem veheti számításba a kötelező középiskolai és egyetemi latin-órak gyötrelmesen szép tapasztalatait sem hallgatólagos tudásként. Nyelvi világunk nem efféle alapokon nyugszik, s a hiányzó részek pótlásához is hozzájárulhat a gondos kritikai kiadás.

A *Nero, a véres költő* jegyzetei alapján sejtésként fogalmazható meg, hogy az irodalmi szöveg kultúrája nem teljesen független a szövegbe foglalt kultúrától. Jóllehet poétika és erudíció nem teljesen azonosak egymással, azonban a nyelvi műalkotás emlékezetének mélysége és hatástörténetének folytonossága között talán tételezhető összefüggés.

A kötet szerkesztője odaadó figyelemmel gyűjti össze Nero korának a regénybe épített elemeit. Úgy látszik, hogy a történeti anyag kezelésének jellegzetessége fényt deríthet az író alkotói módszerére, s a művet alakító szabályokra. A kihagyás, a sorrendcsere, a történetmondás és a jelenetezés váltakozása, a ritmusváltások, a gyorsítások és lassítások, egyszóval az elbeszélés felépítésének módja tárulkozik fel a szövegelméletek összehasonlító vizsgálatában. A regényíró Kosztolányi ezúttal sem antikvárius érdeklődéssel fordult a történelem felé, hiszen saját korának érzékenységevel szólította meg a római kor emlékezetét, s időszerű jelentésével együtt adta tovább az antik hagyományt. A jelenvaló lét megértésének igényéből következően nem pusztán sztoikus és szofista gondolatok szövik át a regényt, ennél egészében jóval összetettebb a szemlélete. Jó példaként említhető, hogy Nietzsche és Oscar Wilde antikvitas értelmezése köszön vissza a regényben. Kosztolányi számára Wilde azért bizonyult az antik hagyomány legjobb közvetítőjének, mert öntörvényű művészi hitvallása és esztétikai nézetrendszere közel állt Kosztolányi szemléletéhez, s támpontokat kínált Nero alakjának, s korának a megformálásához. Köztudomású, hogy Nietzsche szelleme erőteljesen

áthatja Kosztolányi regényeinek a személyiség felfogását. Takács László meggyőzően mutatja be, hogy a német bölcselő különösen az örök visszatérés gondolatával gyakorolt nagy hatást a *Nero, a véres költőre*.

Közvetítő művek sokaságát kell számításba vennie a szöveggondozónak, ha helyre akarja állítani Kosztolányi antikvitas-képét. A *Nero* alkotója művészi céljai megvalósításának rendelte alá a történeti hűséget a jelenetek beállítása, az események, az alakok megrajzolása során. A szépíró tehát tudatosan tért el történeti forrásaitól. Vélhetőleg Kosztolányi többi regénye esetében sincs ez másként. A szigorú filológus úgymond „tetten érheti” a szerzőt, aki „hibásan” idézi a temetési szertartás latin nyelvű imádságát az *Édes Anna* mottójában, holott vélhetőleg nagyon is tudatosan tért el a liturgikus szövegtől. A kihagyás része annak a nyelvi játéknak, amely a regény megszüntethetetlen többértelműségének a legfőbb forrása.

Takács László a klasszika–filológia műveltségfogalmára alapozott szövegmagyarázataival képes megszólítani a regényt. A keletkezési körülmények aprólékos feltárása nem fedi el a nyelvi műalkotást, s a szövegközlést kísérő kommentár, a regény rejtett szerkezetének rekonstrukciójával nem veszi el a játékos, alkotó olvasás örömét sem. Illesse köszönet az ókortudományt! A 20. századi klasszikus irodalom szövegkritikai kiadása nem nélkülözheti a klasszika-filológia támogatását. A *Nero* jó példa rá, hogy a két szakterület együttműködése különleges nyereséggel járhat. A források feltárása nem holt ismeretek felhalmozását jelenti, ha eleven kérdések bírják szóra az adatokat a mű értelmezése során.

A modern irodalom szövegeinek értelmezője általában kételkedik abban, hogy a keletkeztéstörténet feltárása, a kor alapos ismerete biztos támaszt jelenthet a szöveg irodalmi olvasásához. A retorikai olvasás szerint azonban az efféle referenciák figyelembe vétele, s általában az önéletrajzi magyarázat magának az irodalmi szöveg értelmezésének a kitörölhetetlen alakzata. Önmagában nem hiba, sőt, dinamizálhatja az olvasást, ha a szövegszerűség és a megfelelő vonatkoztatás *feszültségében* keletkezik a jelentés. A körületekintő genetikus szövegközlést nem érheti az a vád, mely szerint a történeti, életrajzi ismereteket előtérbe helyező filológia „a szöveg nem értésének, a megértés nehézségének, sőt lehetetlenségének szisztematikus leplezésére szolgál.” (Paul de Man)

Vajon megtérül-e a genetikus textológia erőfeszítése? A tudomány berkeiben hallgatólagosan elfogadott szabály, hogy a hivatásos értelmezőnek

a kritikai kiadást kell alapszövegnek tekintenie. A szépirodalmi szöveg olvasásmódjára vonatkozóan azonban nyilvánvaló, hogy hasonló elvárást nem szükséges, s nem is kívánatos megfogalmazni az értelmezővel szemben. A genetikus textológiának megfelelő szépirodalmi szövegolvasás elmélete és módszertana ez idő szerint nincs részletesen kidolgozva a „nyelvi fordulat” utáni interpretációelméletek horizontján. Az egyik magyarázata ennek talán éppen a fent említett elméleti környezetben kereshető. A legutóbbi félszázad meghatározó olvasás elméleteiben a leszámazás „mítosza” a metafizikai gondolkodás örökségéhez kapcsolódik, s jószerivel kizárólag elutasításban van része. Közhelyszámba menő dekonstrukciós tétel, hogy az eredet nem nyújt biztos fogódzót a nyelv különbségeket termelő játékában a jelentés megragadásához, s a szöveg azonosságának megállapításához. A másik lehetséges oka a genetikus irodalmi olvasásmód részleges reflektáltságának abban jelölhető meg, hogy aki korábban a Kosztolányi-regények irodalmi olvasására vállalkozott, nem vehette figyelembe a kézirat rétegeinek rekonstruálható eltéréseit. Nyitott kérdés, hogy a szövegfázisok megkülönböztetése, a kézirat legkorábbi, későbbi, s utolsó változatának a rekonstruálása és jelölése a szövegközlésben, mennyiben fogja újraértelmezésre sarkallni a kutatókat. Jómagam úgy vélem, hogy a szövegolvasás reflektált műveleteinek a finomítása az irodalmár alapvető feladata, s ehhez termékeny ösztönzések nyerhetők a szövegközlésből.

Milyen további indítást adhat a genetikus közlés szöveg és értelmezés viszonyának az újragondolásához a kortárs olvasáselméletek távlatából? A szövegközlés emlékeztet a szöveg olvashatatlanságára, mely a retorika horizontján a nyelv különbségeket termelő működésének következménye. Az bizonyos, hogy bármelyik lejegyzési rendszert vesszük tekintetbe, akadálymentesen nem olvasható az átírásban leképezett kézirat, amely térben megjelenített rétegeivel sok mindenre figyelmeztet, amiről esetleg a nyomtatott szépirodalmi szöveg olvasásakor megfelelkezünk. A retorikai olvasás lehetőségi feltétele a betű szerinti, grammatikai értelmezés. Figuratív alakzatok csakis a szó szerinti magyarázattal együtt létesülhetnek. Egyszerűen működésképtelen az egyik olvasásmód a másik nélkül. A kézirat grammatikai és retorikai olvasása alapján hozhat olyan döntést a szerkesztő, hogy az elmaradt vesszőt abban az esetben teszi ki, ha értelemszavaró a hiánya.

A szövegközlés nem cáfolja, vagy érvényteleníti, de összetettebb alakzatokban mutatja fel az irodalmi szövegtérképezés elméleti tételeit. Másfelől a genetikus szövegközlés tapasztalatára vonatkoztatva szemléletessé válnak

némely elméleti összefüggések, például a keletkezésben lévő szöveg *képződmény* volta.

A fenti fejtegetések után talán emlékeztethetem magunkat arra, hogy a filológia egyik meghatározó elméleti felfogása szerint a szöveg *képződmény*, hiszen értelmező, (performatív) műveletek sokasága hozza létre. A műalkotás képződménnyé válásának folyamatát elemezve Hans-Georg Gadamer szöveg és interpretáció kölcsönhatását feltételezi, s azt állítja, hogy *a* szöveg átváltozáson megy át, képződménnyé alakul az olvasó szövegteremtő tevékenysége révén, tehát megértésének az időszerű (applikatív) feltételeit magába foglaló jelentéssel telítődik. A kéziratok szövegközlésével foglalkozó számára eleven tapasztalat, hogy a kézirat anyagszerű hordozó, s a szellem magától nem kel életre a papírról. A képződmény rögzíthetetlen azonosságú, keletkező létezésben lévő szellemi termék, amely ki van téve a történő megértés időbeliségének, míg a szöveg, mint archeológiai anyag az alkotottság mozgásba lendülésének a lehetőségét hordozza magában. Amennyiben a jelentés *közvetítésének* képességével rendelkező materiális hordozó nyugalmi állapotát a társalkotó olvasó képes megszüntetni, vagyis képződménnyé változtatni a szöveg *közlésével*, tehát megszólaltatásával, akkor ebből az következik, hogy az olvasás eseményében változik át immateriális szellemi létezővé az anyagszerű szöveg.

A kézirat legaprólékosabb átírata sem képes az áthelyezést irányító jelek rendszerének a segítségével tökéletesen hű képet adni az *eredetiről*. A közvetítő közegek közötti átmenet nem akadálymentes, s a különbséget termelő differenciát a szöveg gondozó magyarázata sem képes megszüntetni. Ez a nyugtalanító eltérés emlékeztethet bennünket mű és olvasat megszüntethetetlen különbségére, s minden leképezés elvű magyarázat esendőségére.

A szöveg irodalmi olvasása elé vágyó filológus kénytelen belátni, hogy nem meríthet feltétlen autoritást a kézirat anyagából. A filológus a szöveg állandó javítására van ítélve. Nem jelent teljesen megbízható alapot az anyagszerű kézirat kibetűzése, az archeológiai leletek összeillesztése, átírása, a javítások reprodukálása, újra láthatóvá tétele sem. A lehető legpontosabb nyomtatott változat nyelvi konstrukciójának létrehozása azonban méltó interpretációs kihívás, s ennél többet nem tehet a filológus.

A Kosztolányi kritikai kiadás alapján megalapozhatatlannak látszik a tárgyszerű, személyfölötti filológia, illetve a szöveg nyelvi játékaiba belefeledkező olvasás szembeállítás és rangsorolása bármilyen előjellel. Ha elvileg minden

tudható a szövegről, mégis hogyan lehet számot adni létesítő nyelvi erejéről, amelynek a sodrásába kerülve ismételten újraolvassuk a szöveget? A tárgyi hűség, illetve a szövegbe feledkezés az igazság birtoklásának két szélső pólusán helyezkedik el, s mindkettő ellentétes az irodalmi szöveg ironikus nyelvi játékával, amely lebegtetí az igazságot állítás és kifejezés között.

AZ OLVASÁS MEDIALITÁSÁNAK ÖSSZEFÜGGÉSEI KOSZTOLÁNYI IRODALOMÉRTELMEZÉSÉBEN

Az olvasás medialitásával összefüggő kérdések sokrétűek és összetettek, ugyanakkor úgy képesek megszólaltatni az értekező Kosztolányi különféle szemléleti hatást befogadó gondolatait, hogy az eddig feltételezettnél egységesebb összefüggésrend körvonalai sejenek fel különböző időpontokban keletkezett írásaiban. Kosztolányi irodalmi olvasásról alkotott elképzelései a megszokottnál szorosabban illeszkednek egymáshoz a kijelölt fogalmi keretbe helyezve elméleti-módszertani rendszerességre korántsem törekvő műértelmezéseit, fordítás-elemzéseit, változatos tárgyú esszéit, kritikáit és alkalmi írásait.

Hogyan ragadható meg a hatás az olvasás közvetítő eseményében? Milyen értelemben közege az irodalom a nyelvnek? Mit jelent a közvetítettség Kosztolányi nyelvszemléletében? A következőkben e három kérdés kibontásával kísérlem meg az olvasóként is időtálló alkotó Kosztolányi elképzeléseinek újratárgyalását.⁴⁰

HOGYAN RAGADHATÓ MEG A HATÁS AZ OLVASÁS KÖZVETÍTŐ ESEMÉNYÉBEN? Kosztolányi a műalkotás *hatásának* vizsgálatára alapozta irodalomértelmezését.⁴¹ A hatást az irodalom *észlelő megértése* felől gondolta el.⁴² Szövegmagyaráza-

⁴⁰ Kosztolányi irodalomértelmezésének a megközelítéséhez előzményként elsősorban az alábbi írásokat kell megemlíteni: Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi nyelvszemlélete*. In: Uő: *Minta a szőnyegen*. Bp., Balassi, 1995. 162–175.; BónusTibor: *Babits és Kosztolányi mint (egymást) olvasók. Kritikatörténeti kísérlet*. In: Bónus Tibor: *Diskurzusok összjátéka. Irodalmi olvasásmódok*. Balassi Kiadó, Budapest, 2001. pp. 114–153.; Bengi László: *Művészi önállóság – kulturális meghatározottság. 1929 Megjelenik Kosztolányi Dezső Ady-bírálat*. In: *A magyar irodalom története. III. 1920-tól napjainkig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály–VeresAndrás. Bp., Gondolat Kiadó, 2007. 135–146. pp.

⁴¹ „A kritika célja, hogy megértesse azt, ami voltaképp érthetetlen, hogy egy alkotást észre szedjen, hogy feltárja szerkezetét, hatóeszközeit, leleplezze művészi titkait.” Kosztolányi Dezső: *Móricz Zsigmond*. In: Kosztolányi Dezső: *Egy élelalt*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1977. 273–274. Kosztolányinak e közismert gondolata, mely a hivatásos olvasó feladatát a nyelvi hatás rejtélyes okainak fűrkésében határozza meg, a legkülönbözőbb szövegkörnyezetben köszön vissza. Így többek között a fordításra vonatkoztatva, a nyelvek anyagszerű különbözőségét hangsúlyozva, mely belátás Kosztolányi irodalomértésének az egyik fontos szemléleti eleme: „a betű szerint való hűség hűtlenség. A nyelvek matériája különböző. [...] Az anyagszerűség változtatást parancsol rá, és a szobron mindig ketten dolgoznak: a szobrász és maga az anyag. Ilyen munka a műfordítás is. [...] A műfordítás [...] zseniális csalás. De költeményt a törvényszerű hiteles tolmács hűségével oly kevésbé lehet fordítani, mint egy szójátékot. Újat kell alkotni helyette, másikat, amely vele lélekben, zenében, formában mégis azonos, hamisat, amely mégis igaz.” Kosztolányi Dezső: *A holló*. In: Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*, Osiris, Bp., 2002. 495–496. pp.

⁴² A nyelvi hatás megértésére alapozott olvasás megkérdőjelezi a jelentést átfogó szerkezeteknek alárendelő módszertani eljárások jogosultságát, amelyek a szöveg olvasásakor értelmezőként a szerző

tainak végső következtetései szerint az irodalmi nyelv alkotóelemei nem különíthetők el anyagszerűen érzékelhető jelek formájában. Számára a szó művészetének hatása azonban nem ettől kiismerhetetlen, s megfoghatatlan. Kosztolányi szövegmagyarázatai alapján indokolt *eseménynek* nevezni az olvasást, mivel csak részlegesen tekinthető olyan akaratlagos tevékenységnek, amelynek minden mozzanata reflektálható és közvetíthető. A mediális létmód sokrétűen határozza meg a közvetítő eseményként felfogott olvasást.⁴³ Antropológiai értelemben a közvetítés azt jelenti, hogy az olvasó átlépve énje korábbi határait, a létrejövő jelentést létezése egyik lehetőségeként vázolja fel. Az irodalmi olvasásban nemcsak a szöveg, de a befogadó is közvetített Kosztolányi irodalomértelmezésében. Visszatérő felismerése szerint az olvasó részéről átváltozási készség, átlényegülő képesség szükséges ahhoz, hogy részesüljön az olvasásban keletkező esztétikai tapasztalatból. A tényleges olvasásra történő felkészülés már közvetítő tevékenységet feltételez a befogadó részéről. Mindenekelőtt az érzékelési apparátus, az észlelő szervek készenlétébe helyezését, sőt szellemi és lelki energiák összpontosítását. Így az olvasó

életrajzához, illetve kinyilvánított, vagy kikövetkeztetett intencióihoz, a korszemlemhez vagy erkölcsi megfontolásokhoz folyamodnak. Tucat szám lehetne idézni Kosztolányi sarkalatos megállapításait, amelyek azt igazolják, hogy a jelölő játéktérben megnyíló olvasás híve volt. Értekezőként a nyelv létesítő működését, a jelölő nem irányítható mozgását követte. Tartózkodott attól, hogy a műalkotásra valamely külső, az érzéki szövegtapasztalatot megelőző fogalmiságot, egységesítő szempontot ráerőltessen: „a nyelvvel az emberek kényükre-kedvükre élnek, s minthogy rendszerint logikai kapcsolatokat fejtenek ki vele, a matéria azonossága megtéveszti őket, a verset szintén racionalista szemmel tekintik, abban önkéntelenül is logikai közlést keresnek: politikai hajlandóságot, »nemesebb« érzéseket, »eredeti« gondolatokat stb. [...] Az, hogy » miről szól « valamelyik vers, a költőnek csak annyiban fontos, mint a szobrásznak az, hogy szobrát fehér vagy vörös márványból faragta-e. [...] Az eszme nem számít. [...] Logikailag minden vers »tartalmatlan«. Az a tartalma, hogy csak önmagával egyenlő. [...] A vers érzéki csoda.” *ABÉCÉ a versről és költőről* (1928). *Nyelv és lélek* 433-434. Számos helyen bukkan fel szinte szó szerint a szövegközpontú olvasásnak érvényességet kölcsönző alapelv: „Csak a szövegről veszek tudomást [...] a költemény csak önmagával egyenlő.” Kosztolányi Dezső: *Babits Mihály*. In. Kosztolányi Dezső: *Egy ég alatt*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1977. 362. Kosztolányi szövegközpontú műértelmezőként ismételt az azt hangoztatta, hogy meddő kísérlet felügyeletet gyakorolni általánosított fogalmak segítségével a nyelv létesítő működése felett: „A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek. A vers mivolta az a mód, ahogy megalkotódott, a kifejezés csodája.” *Versesk szövegmagyarázata*. (1934) *Nyelv és lélek* 484.

⁴³ Az olvasás mediális létmódjának jelentése előzetesen Heidegger kivetülés-fogalmával (Entwurf) ragadható meg, amennyiben a szöveg értelmzője jelentések eljövendő lehetőségeire vetíti ki létét, s ehhez az átvitelhez az olvasás szolgál médiumként. Vö.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 17. Aufl., Tübingen, Niemeyer, 1993. „Das Entwerfen erschließt (ermöglicht) Möglichkeiten auf deren Sinn hin. Sinn freilegen heißt, das durch den Entwurf Ermöglichte erschließen. Diese Freilegung besteht darin, das Woraufhin des Entworfenen zu erschließen. Das Woraufhin ist das, was das Entworfenene ermöglicht.” (§ 65, S. 324.)

„köztes helyzetbe” kerül már a tényleges szövegértelmezést megelőző fázisban. Az átváltozás az olvasó részéről szüntelen munkát igényel, amelyet a szövegen s önmagán végez. Az irodalmi olvasás a szöveggel együtt képez értelemhordozó közeget. A jelentés „kiválása” ebben a közegben nem ragadható meg időrendben tagolható folyamatként.

Kosztolányi olvasás-fogalma szerint a vers érzékelhető alakzatai többszörös közvetítéssel hordoznak értelmet. Az érzéki jelölők medialitásának *hermeneutikai* értelme az emlékezet, a hagyomány és a kulturális közeg működésével határolható körül. A nyelv legkisebb értelmi és zenei egységének közlésértéke sem független a jelentésképződésnek az említett hermeneutikai előfeltételeitől: „A szó külső idoma egy hang. Megütünk egy billentyűt, s az zeng, de vele együtt zeng a roppant hangszekrény is, a múlt és jelen, minden, amit tudtunk és tudunk, s minden, amit csak sejtünk is, homályosan.”⁴⁴ E belátásból következően a fenomenológiai leírás nem merítheti ki az irodalom hatásának lényegét. A közlés technikáinak, az észlelő apparátusok elszigetelt vizsgálatának távlatából ugyancsak hozzáférhetetlen marad a vers legbelső magja. A szem szerkezetéről adott élettani leírás segítheti az irodalmárt abban, hogy a megjelenő nyelv optikai működését jobban értse, de a vers szerveinek fiziológiai megközelítése legfeljebb kiegészítője lehet a nyelvi hatás értelmezésének.⁴⁵ Kosztolányi meggyőződése szerint az irodalmi olvasás a közvetítés közegeinek átjárhatóságára reflektálva olyan nélkülözhetetlen tapasztalati formát kínál a személyiség, a nyelv és a kultúra kapcsolatának az újraértéséhez, amely az irodalom számára a feltöltődés, a megújulás esélyét biztosítja a technikai hordozók gyors fejlődésének és tömeges elterjedésének időszakában. Kosztolányi meg volt győződve arról,

⁴⁴ *Párbeszéd*. (1933) *Nyelv és lélek* 206. Kosztolányi fent idézett utalásának értelmét az a kifejtett felismerése világíthatja meg, mely szerint az irodalmi szöveghagyomány emlékezetét hordozó nyelv kiküszöbölhetetlenné teszi az érzéki jelölőkre irányuló hermeneutikai reflexiót mind az alkotó, mind pedig a befogadó részéről: „az irodalmi nyelvnek [...] van öntudata és emlékezete is. Éppen arra való az írók, hogy a nyelvnek ezt az emlékezetét eddék, távlatát kiterjessék a múltra s a jövőre is.” *Nyelvművelés. Nyelvtan és vaskalap*. (1933) *Nyelv és lélek* 180.; Példaként e belátás korábbi megfogalmazása is említhető: „Sok mindenre nem emlékszünk. De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik.” *Szokásmondások*. (1922) *Nyelv és lélek* 48.

⁴⁵ Kosztolányi a technikai médiumokat nem az emberi érzékszervek mesterséges kiterjesztéseként fogta fel. Noha található példát arra, hogy a test felépítését veszi alapul a közlés új eszközeinek megközelítéséhez, de keverednek megfogalmazásában az emberre s az állatvilágra jellemző tulajdonságok: „A repülőgép eltüntette a távolságokat, s a táviró, a rádió olyan központi idegrendszert teremtet, melynek segítségével a földrajzilag messze levő helyek a csápjaikkal tapintják egymást [...]” *Der, Die, Das. A nyelvtanulásról*. (1934) *Nyelv és lélek* 213.

hogy az irodalom hatásának megértése semmi mással nem helyettesíthető szerepet kölcsönöz az irodalomnak a művészetek világában. Itt nem arra kell gondolni, hogy az irodalom érzéki gazdagság tekintetében felveheti a versenyt más művészi konfigurációkkal. Kosztolányi irodalomértelmezésében a nyelvi hatás *megértésének összetettsége* számít mérvadónak. Kosztolányi nem követte az irodalom medialitásának „kompenzációs sémát” követő magyarázatait.⁴⁶

Kosztolányi a hatás összetevőit fürkészve olvasó és nyelv egymásra utaltságát hangsúlyozta. Azt vallotta, hogy nemcsak az író, de az olvasó is társszerzője a nyelvnek.⁴⁷ Nem állt meg ugyanakkor annál a felismerésnél, amely szerint a gondolkodó nyelv nem az embert tekinti mértékadónak, s így megszüntethetetlen a hasadás ténylegesen mondott és szándékolt értelem között. Gyakran hangoztatta, hogy a nyelv ésszerűtlen, s működésétől elválaszthatatlan a jelentést felszámoló önkény, ugyanakkor az olvasó részéről alapvetően megértésre irányuló törekvést tételezett. A bekövetkező megértés eseményét tartotta a legerőteljesebb tapasztalatnak, amelyet a nyelvi közvetítettségben rejlő lehetőségek kiaknázásaként fogott fel.

Kosztolányi szövegmagyarázatai alapján megfogalmazható az a feltevés, mely szerint *az irodalmi olvasás a nyelv működésével mutat rokonságot*; inkább tekinthető esztétikai tapasztalatot *létesítő* közegnek, mint értelem *hordozójának*. Kosztolányi visszatérő nyelvi kísérlete szerint a szó kimondásának

⁴⁶ Vö. *Languages of Visuality: Crossings between Science, Art, Politics, Literature*. Szerk. Beate Allert, Detroit, Wayne State University Press, 1996.; Különösen: Beate Allert: *Introduction*. 1-29., – John T. Kirby: *Classical Greek Origins of Western Aesthetic Theory*. 29-49. – Joachim Gessinger: *Visible Sounds and Audible Colors. The Ocular Harpsichord of Louis – Bertrand Castel* 49-73. – Azade Seyhan: *Visual Citations. Walter Benjamin's Dialectic of Text and Image*. 229-242. – Murray Krieger: *Arts on the Level. The Fall of the Elite Object*. University of Tennessee Press, Knoxville, 1981. 12., 14. viii.,

⁴⁷ Kosztolányi az értelemképződés lehetőségi feltételeit vizsgálva az anyagtalan nyelv embertelen tulajdonságaival, ésszerűtlenségével és létesítő erejének önkényével is számot vetett. Felismerte, hogy a nyelv „embertelen” tulajdonságokkal is rendelkezik. Megtöri a nyelvhasználó szubjektív akaratát, mert nem ésszerű és nem logikus: „Az a műszer, mellyel legfinomabb gondolatainkat közöljük, nem a logikán alapul, éppoly illogikus, mint a költészet vagy az álom.” *Pajzán szóképek*. (1926) *Nyelv és lélek* 61. A nyelv önmagáért való természeti létező, mely meghaladja az emberi mértéket, ezért hiábavaló törekvés mérlegelni használati értékét. A nyelv végső, megváltozhatatlan adottsága létezésünknek. „a nyelvből, akár a természettudós, minden jelenséget tudomásul vesz úgy, ahogy van. Semmit se tart szépnek, se rúttnak, se helyesnek, se helytelennek, mert nincs rá föltétlen mérték.” *Nyelv művelés. Nyelvtan és vaskalap*. (1933) *Nyelv és lélek* 180. Kosztolányi érvényesítette szövegmagyarázataiban a belátást, mely szerint a nyelv természeti hatalma bizonyos értelemben „embertelen”. A nyelv jelentések keletkezésének anyagtalan hordozója, melyről közvetítéssel lehet tapasztalatot szerezni. Látható vagy hallható materiális alakváltozataiban a nyelv bizonyos elemei hozzáférhetővé válnak. Tulajdon, anyagtalan formájában a nyelv értelem nélküli közeg.

gépies ismétlése jelentésvesztést eredményez, a hangsor elválik értelmétől.⁴⁸ Ez az üres, nyugtalanító érzéki hangzás a jelölő és jeltárgy kapcsolatát szabályozó konvenció kialakulása előtti nyelvi állapotra emlékeztet, akárcsak a költészet. A nyelvi jelölők kiüresedése a szó nyelvbe való visszatérésének lehetőségét hordozza magában. Ez utóbbi lehetőségre utalhat Kosztolányi sarkalatos állítása: „az olyan nyelv, mely csakis a megértést és megértetést szolgálja, voltaképp fölösleges is.”⁴⁹ A nyelv létesítő erejének játékos felszabadítása megerősíti Kosztolányi kijelentését, mely szerint a nyelv nem a gondolatközlés eszköze.⁵⁰ Az anyagtalan nyelv hangzó médiuma önmagában semmiféle értelmet nem hordoz. A nyelv ugyanakkor, vagy helyesebben mondva: éppen ezért képes átjárhatóvá változtatni a valóság és a fikció határait, képzetes világokat teremteni, s az olvasót létezése különféle lehetőségeivel szembesíteni.⁵¹

Szövegmagyarázataiban Kosztolányi gyakran tárgyakkal azonosítja az anyagtalan nyelvet. Kézenfekvő, hogy e művelet médiaelméleti belátásokkal is szolgálhat. Kosztolányi meggyőződése szerint az *anyagtalan nyelv* meghaladja az emberi mértéket. Használója nem gyakorolhat felügyeletet felette, mert nem korlátozható a működése.⁵² Kifürkészhetetlen természete,

⁴⁸ Végso soron nemcsak a nyelv fenomenalizációja, de az ismétlés révén retorikai effektusból adódik a nyelvi jel kiüresedésének tapasztalata is. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Irodalmiság és medialitás a költészetben*. In. Uő. *Metapoétika*. Kalligram, Budapest-Pozsony, 2007. 47. p.

⁴⁹ *A lélek beszéde. Az anyanyelv édessége és végtelensége*. (1933) *Nyelv és lélek* 198.

⁵⁰ Kosztolányi felfogása szerint a nyelv nem lehet „a közlés szerszáma”, nem működtethető gépként: „Azok, akik a nyelvet pusztán gyakorlati eszköznek tekintik, melynek célja az, hogy környezetünkkel megértessük magunkat, végzetes tévedésben leledzenek.” *A lélek beszéde. Gép és csoda* (1933) *Nyelv és lélek* 193. Az élő nyelv nem helyettesíthető mesterséges nyelvvél. Ezt a kérdést mai távlatba helyezve elmondható, hogy a technikai médiumok olyan jelrendszerekkel rögzítenek információkat, amelyek nem írhatók le a nyelv segítségével. Kosztolányi meggyőződése szerint, az élőnek nem lehet az élettelen a mintája. A mai technikai médiumok létrehozását lehetővé tevő tudományos felfedezések ismeretében viszont elmondható, hogy az élettelen (számítógép) mintajaként nem egyszer az élő (agy, idegrendszer) szolgált. Kosztolányi meggyőződése szerint a mesterséges nyelv létrehozásának gondolata hiú ábránd. Célja a nemzetközi kommunikáció megteremtése világnyelven. Ez a közlési mód elszegényíti a nyelvet: „megindító, hogy az emberiség a véges értelmével le akarja nyugtázni a végtelen lelket, a nyelvet.” *A lélek beszéde. Az anyanyelv édessége és végtelensége. Nyelv és lélek* 199.

⁵¹ A nyelvi műalkotás előzetes megértése az olvasó részéről képzeleti tevékenységet feltételez, amely önmaga és a másik, valamint a valóság és a fikció határainak az átlépéséhez segíti hozzá: „A valóság és a káprázat közt lengünk. Aztán a kiüzelem a káprázat javára dől el. Ez azonban [...] csak akkor történhetik meg, ha bennünk már eleve némi elfoglaltság van a művészi alkotás mellett. Ilyenkor » tudatos öncsalás « -sal dolgozunk. Aki ezt nem előlegezi, az a legnagyobb remekművet sem értheti meg.” *Művészet és öncsalás*. (1933) *Nyelv és lélek* 304.

⁵² „A nyelv kisiklik markoló ujjaink alól. Minden boszorkányos nyelvtanító tiszteletre méltó, de hóbortos és előbb-utóbb elbukó újkori Faust, mert mindegyik erőszakot akar tenni a természet hatalmas erőin, anélkül, hogy ismerné tulajdonságait.” *A nyelvtanulásról*. (1905) *Nyelv és lélek* 8.

mérhetetlen ereje váratlan eseményekben tör felszínre. Folytonos kihívást jelent a nyelvhasználó számára a nyelv végtelen hatalma, mert saját határainak megtapasztalására készíti.⁵³ Amikor Kosztolányi bűvös üveghez hasonlítja a nyelvet, nem optikai segédeszközzre gondol, melynek segítségével távolba, vagy éppenséggel közelre látunk, s észleljük a szabad szemmel nem láthatót is. Kosztolányi kérdésfeltevése így nem kapcsolható ahhoz a későbbi kutatási irányhoz, amely a közvetítés technikáit az érzékszervek kiterjesztéseként fogja fel. Kosztolányi írásaiban a nyelv médiuma mondhatni az én kívülhelyezésének, tehát ön- és világtapasztalásának a »szerve«. A nyelv mint közvetítő közeg, ember és világ között nemcsak szervezi, élteti a kapcsolatot, de performatív szerepében olyan médiumként szolgál, amelyben az ember megalkothatja önmagát és világát. E ma is termékenynek mutakozó feltevés kapcsolódik a nem esszencialista antropológiákhoz, jelesül Plessnernek a »közvetített közvetlenségről« vagy az emberi lény »excentrikus helyzetéről« alkotott elgondolásához.⁵⁴ A megnyilatkozás alanya reflexivitása révén képes önmagához viszonyulni, s a nyelv közegében mások számára önmagát közvetíteni, illetve mássá vált énjét megjeleníteni, s így önmagát mintegy kívülre helyezve érzékelni és megérteni.⁵⁵

Kosztolányi sokrétűen gondolkodik a közvetítés közegeiről, amikor a nyelv hatását, teljesítőképeségét mérlegeli. Kittler ismert archeológiai kérdésfeltevésétől eltérően nem szűkíti le a technológia területére a médiumok értelemalkotó szerepének vizsgálatát. Kosztolányi antropológiai szemlélettel teremt összefüggést kifejező eszköz és kifejezett gondolat között. Az írószerszám, bármi legyen is az, Kosztolányi felfogása szerint részt vesz a kimondani szándékozott megformálásában. A nyelv ugyanakkor mindig megőrzi nála elsődlegességét a technikai hordozókkal szemben, s e meggyőződésében is antropológiai szemlélet nyilvánul meg. A mesterségesen

⁵³ Kosztolányi számára a használó ellenőrzése alól kiszabadult nyelv önállósult működése nemcsak fenyegető veszély, de ígéretes lehetőség is. A létezőket mediatizáló nyelv közegében minden lehetségessé válik: „Itt kezdődik a szavak fölényes élete, a szavak kultúrája, a költészet.” *A! – Aszó.* (1914) *Nyelv és lélek* 24.

⁵⁴ Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Menschen. Einleitung in die philosophische Anthropologie.* In: *U6. Gesammelte Schriften.* Band 4, Frankfurt am Main, Suhrkamp. 419–425. pp.; Helmut Plessner: *Die Frage nach der Conditio humana.* Frankfurt/Main, 1976. 7–82. pp.

⁵⁵ Vö. Plessner szerep-fogalmának értelmezésével. In. Michael Theunissen: *Der Andere.* 2. kiad. Berlin 1977. 424. p-. Lásd még más távlatban Martin Buber: *Ich und Du.* Darmstadt, (11. Aufl.) 1983. 10. p. „Wer Du spricht, hat kein Etwas zum Gegenstand. Denn wo Etwas ist, ist anderes Etwas, jedes Es grenzt an andere Es, Es ist nur dadurch, daß es an andere grenzt. Wo aber Du gesprochen wird, ist kein Etwas. Du grenzt nicht. Wer Du spricht, hat kein Etwas, hat nichts. Aber er steht in der Beziehung.”

előállított médiumok a nyelv működésmódjától eltérően képesek különbségek termelésére a tényleges nyelvi cselekvés és a szándékolt megnyilatkozás között. Kosztolányi azt a sejtését is kifejezésre juttatja, hogy a nyelvi közvetítés technikai eszközei is más és más értelemben nevezhetők médiumoknak. A fenti megkülönböztetések fontosságára figyelmeztet bennünket a megvadult írógép metaforájával: „Vigyázzunk a megvadult írógépre, különben érzéseink és gondolataink zenéje nemsokára oly lelketlen kattogássá válik, mint a gépzongora lármája.”⁵⁶ A médiaarcheológia távlatából a gépzongora, működési elvét tekintve alapvetően különbözik az írógéptől, amennyiben előzetesen kódolt program változatlan reprodukálására és ismétlésére képes, az írógép ellenben a tipográfiai elrendezés keretein belül performatív működésmódnak is teret enged. Az írógép és a gépzongora között a különbség nem pusztán fokozati, hanem lényegi, amennyiben az írógép lehetővé teszi, hogy használója olyan írástermék előállításának a részesévé váljon, amely csak részlegesen tekinthető a sajátjának.

Kosztolányi nem becsüli le a technikai médiumok olvasásra gyakorolt esetleges hatását, de az szembeötlő, hogy a hírközlés, a látvány és hang rögzítésének, továbbításának eszközeit és anyagait vizsgálva összegzőképp rendre a jelentésteremtő nyelv összetettségét mutatja fel.⁵⁷ A nyelv teljesítményét magasztaló megjegyzéseiből arra lehet következtetni, hogy számára az írás és az írott szöveg használata, magyarán szöveg és olvasás együtt biztosítja az irodalom cselekedtető képességének fönntartását és megújíthatóságát a kultúrák versengésében. E gondolat jegyében adható válasz jelen tanulmány második kiinduló kérdésére.

MILYEN ÉRTELEMBEN KÖZEGE AZ IRODALOM A NYELVNEK?

Kosztolányi számára az olvasás olyan *megragadó tapasztalat*okat közvetítő esemény, amelyben mintegy szóhoz jut a nyelv, s itt nem csak a test által a leírt szövegnek kölcsönzött hangra lehet gondolni, de a belső, néma olvasásra is. A könyv mással nem helyettesíthető kultúrájának ünneplése elméleti jelentőséggel bír Kosztolányi irodalomértelmezésében. Az érkező alapszavai, mint

⁵⁶ *Tinta. A megvadult írógép* (1936) *Nyelv és lélek* 403.

⁵⁷ „Más az írásod, ha tollat fogsz, és más, ha ceruzát, és ismét más, ha írógépen kopogsz. Egy magyar íróművész stílusa szemmel láthatóan megváltozott, mióta az írógéphez szegődött. Ezek azonban csak külsőségek. Mibennünk, magunkban megy végbe a változás, mindennap, a nap minden órájában és percében, aszerint, hogy mit látunk, mit érzünk át...” *Az írás technikája*. (1909) *Nyelv és lélek* 327. Kosztolányi azt sejteti, hogy a nyelv mediatizálja az emberi önmegértést.

a mámor, az ünnep, a varázslat, a csoda az esztétikai tapasztalat performatív szerepének, magyarán átlényegítő, átváltoztató képességének az összefüggésében nyerik el jelentőségüket. Eksztatikus élmények forrása a nyelv Kosztolányi művészetfelfogásában. Köztudomású, hogy a kortárs kulturális antropológia médiaelmélete ezzel szemben az irodalom által kínált tapasztalati formák hiányosságait, gyengeségét hangsúlyozza a mai médiumötvözetek versengésében.

K. Ludwig Pfeiffer a médiakonfigurációk életképességét, megújulni tudását vizsgálva úgy ítéli meg, hogy az irodalom közvetítő technikái szegényesek, ezért nem képes fokozni hatóerejét. Ennek az a következménye, hogy az irodalom egyre csökkenő hatásfokkal képes kielégíteni a lelkesítő, vitális, testiesen érzékeltes élmények iránti alapvető emberi szükségletet, ezért veszít fokozatosan vonzerejéből.⁵⁸

Kosztolányi a rögzítés közegeinek és módozatainak a nyelvi műalkotás befogadására gyakorolt esetleges hatásait latolgatva a mai médiaantropológia számára is hasznosítható szempontot érvényesített. Nevezetesen azt, hogy az olvasó részéről szellemi összpontosítás, lelki felkészülés, vagyis jóindulat, bizalom és odaadás is szükséges ahhoz, hogy magával ragadó esztétikai tapasztalatban részesüljön. A társművészetek közegeinek kifejezési lehetőségeit mérlegelve úgy ítélte meg, hogy a nyelvi műalkotás kínálja fel a műélvező számára a legösszetettebb képzetes cselekvési mintákat: lezárhatatlan értelmezésre hív, játékos részvételre készítet, „tudatos öncsalásra” csábít, szellemi és vitális energiákat szabadít fel. Önmagunk határainak az átlépésére ad lehetőséget, képzeleti tevékenység révén. A nyelvi műalkotás esztétikai tapasztalatának létrehozása az olvasót dinamikus jelenlétre, odaadó figyelemre és távlatot teremtő önreflexióra készíti.

Kosztolányi eleven kérdésfeltevései és következtetései számos ponton ellentétesek Pfeiffer nagyhatású antropológiai médiaelméletének az alapfeltevésével, amely szerint az irodalom „szegényessé vált kommunikációs helyzeteket testesít meg”, s ennyiben a „médiakonfigurációk monomediális leszűkítésének” tekinthető. Kosztolányi érzékelve az újabb technikai médiumok megjelenésének felgyorsulását, s megsejtve e folyamat kiteljesedésének az irányát, az olvasást, a nyelvi műalkotás befogadását továbbra is a lehető legösszetettebb közvetítő tevékenységként fogta fel, amelynek aligha rekeszthető

⁵⁸ K. Ludwig Pfeiffer: *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*. Ford. Kerekes Amália. Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005. 57., 168., 229., 233., 281.

be a története. Remekbeszabott szövegelemzése azt mutatják meg, hogy az irodalomban megnyilatkozó nyelv működése azért kivételes, mert a nem érzékelhető és az érzéket egymástól elválaszthatatlan egységben teszi hozzáférhetővé.⁵⁹

Kosztolányi szellem és anyag, érzékelhető nyelv és gondolat közvetítés által megvalósuló egységét vallja az irodalomban. A vers lelkéhez képest a test nem külsődleges, hanem a szellemnek mintegy kivetülő, érzékelhető formája. Kosztolányi a forma fogalmát a hatásra, a megjelenő nyelv *megértő észlelésére* alapozta. Ezért beszél a forma külső kergéről, burkáról, amely „értelmi erővel még áttörhető”. Olvasóként kísérletet tett a költemény alkotórészeinek elkülönítésére, s rendre eljutott a vers testének legkisebb egységéig, a betűig, de ennél tovább nem tudott menni. A betűt a nyelv molekulájának tekintette, mely apróbb részletre már nem osztható. Az efféle természettudományos mintát követő kutatást mégsem értékelte teljes mértékben kudarcként, mert érzéki megjelenés és észlelő megértés viszonyának az újragondolására ösztönözte. Hozzásegítette annak a belátásához, hogy a betű önmagában észlelve nem jelentéshordozó nyelvi elem, legfeljebb azzá válhat a műalkotás közegében létező szó hangtestében. Kosztolányi tartózkodott az érzékileg megragadható versnyelvi elemek elszigetelt értelmezésétől, mert véleménye szerint e művelet túlzó megfogalmazásokhoz, s önkényes jelentéstulajdonításokhoz vezethet. Helytelenítette ugyanakkor, ha az érzéki jelölők vizsgálata elsikkad, s a szóképek észleleti képpé alakításával, nyelvi és szövegen kívüli világ megfeleltetésével bontakozik ki a jelentésközpontú értelmezés. Arra figyelmeztetett, hogy a látványként vagy hangként újraalkotható trópusok és figurák a szöveg retorikai szervezettségének vizsgálatát igénylik. Kosztolányi szövegmagyarázóként érvényre juttatta azt a belátást, mely szerint az irodalmi nyelv egyszerre rejti el és mutatja meg saját ellentétes hatású retorikai műveleteit,

⁵⁹ Kosztolányi alapfeltevése szerint a költemény érzéki csoda, amely az olvasóban válik jelentéssé. Érzéki csoda, amennyiben tökéletes, szétválaszthatatlan egységet alkot a vers teste és lelke, a vers anyagszerűen érzékelhető formája s a szelleme. Kosztolányi az érzékelhető nyelv és a gondolat elválaszthatatlan egységét vallja. Magának a nyelvnek a jelenléte közvetlenül nem érzékelhető, mert nem materiális létező, de a nyelv megjelenő formái, például a vers látható vagy hallható elemei médiumként képesek hatást kifejteni. Anyagszerűségük megértése azonban test és lélek, anyag és szellem szembeállításának a meghaladását igényli. A megjelenő nyelv a társalkotó olvasóval együtt képes mediális értelemek termelésére, ezért: „működése nem fizikai, nem is pszichikai, hanem a kettő együtt: pszichofizikai eljárás.” *Tanulmány egy versről.* (1920) *Nyelv és lélek* 410.

s ez azzal a következménnyel jár, hogy az olvasás közvetítő eseményében a szöveg csak önkényes jelentéstulajdonítás eredményeként válhat egyértelmű üzenetek hordozójává.

Kosztolányit élenként foglalkoztatta a kérdés, hogyan képesek a nyelv megjelenő formái, például a vers látható vagy hallható elemei érzékelési területek közötti átmeneteket képezve hatást kifejteni.⁶⁰ A fordítás lehetetlenségét ebből a távlatból is mérlegelte. Emlékezhetünk rá, a médiaarcheológia fogalmai szerint sem lehetséges a fordítás, tehát különböző médiumok között az üzenet változatlan átvitele. Kosztolányi irodalmi eszmélkedésének az időszakára helyezi Kittler az irodalmi nyelv viselkedésében bekövetkezett nevezetes váltást, amely szerint 1900 után az irodalom nyelvére nem fordítható le más médiumok üzenete, tehát az irodalom maga is médiummá válik. A fordíthatatlanság másfelől azt is jelenti, hogy a megőrzésre, továbbításra, közvetítésre szolgáló közeg működéséről önmagában nem, csak valamely másik közeg közvetítésével szerezhető tapasztalat.⁶¹ Kittler és McLuhan ismert médiaelméleti tételei elsősorban a költészet és a társművészetek közötti kapcsolatok tanulmányozásához kapcsolódhatnak Kosztolányi irodalomértelmezésében. Megkockáztatom a feltevést, hogy a fent említett szerzőkhöz képest Kosztolányi összetettebb szempontrendszert érvényesítve közelíti meg ismételten a költészet médiumát a zene segítségével.

A vers a zenei élmény közvetítéséhez hasonló kihívás elé állítja a szövegmagyarázót. Eltériti a tárgytól, ha az elhangzott zene tartalmát akarja megragadni, mert a zene úgyszólván semmi kézzelfoghatót nem fejez ki. Az előadás külsőségeinek leírása sem helyettesítheti a hallottak megértését.

⁶⁰ Kosztolányi számos észrevételéből lehet arra következtetni, hogy megsejtette annak a korszaknak az eljövételét, amikor a kép médiuma átalakítja érzékenységünket, sőt észlelésünket, s így valóságképünket is. Kosztolányi a nyelv fenomenalizációjának eseteit vizsgálva számon tartotta a „szimulakrumszerű” jelenségeket, amikor a kép a valóságosnál hitelesebb érzéki illúziót kelt. A megtrévesztő hatás forrása abban rejlik, hogy a szemlélő a valóság érzékeléséhez a mesterségesen előállított képet tekinti mértékadónak: „A képtárban portrét néz valaki, mely egy fiatal lányt ábrázol, s így lelkesedik:

– Mintha élne.

Ha ez a valaki ugyanezt a fiatal lányt a valóságban látja, ekképp ábrándozik:

– Mintha festve volna.” *Majdnem-mondások*. (1927) *Nyelv és Lélek* 70.

⁶¹ Kosztolányi elemzéseinek tanúsága szerint a ritmus érzéki hatásának jelentése a szövegben, a szavak szimbolikus értelme a zenében válik érzékelhetővé: „a zene jelképezi a gondolatot, s a gondolat jelképezi a zenét. Így a gondolat, mely rendszerint csak értelmünkhöz szól, a zene által metafizikai mélységet kap, a zene pedig a szavak által érzékelhetővé válik, és minden rím-ből jelkép, minden ütemből jel lesz, mely nyomán az olvasó a maga lelkében alkotja meg a tulajdonképpeni költeményt.” *Tanulmány egy versről*. (1920) *Nyelv és Lélek* 413.

A hangversenyt kísérő körülmények aprólékos számbavétele, a hangszeres játék technikai megoldásainak értő elemzése sem pótolhatja az előadás valódi teljesítményének megragadását. A zenei esemény közvetítésének közegéül szolgáló nyelv ellenállásának *leküzdhetetlensége* segíti hozzá a befogadót a hordozó közegektől függő esztétikai tapasztalat hatásának megértéséhez. A zenemű befogadása olyan átváltoztató esemény, amely lelkesítő élményeket vált ki, s ezt a különleges antropológiai szerepét éppen nyelvi közvetíthetetlenségének a tapasztalatával *együtt* képes betölteni.

A zene lefordíthatatlan az irodalom nyelvére, ugyanakkor az irodalom lényege nem meríthető ki a szöveg határain belül maradvá. A szöveget szükséges zenei lejegyzéssé, hangjegyekké alakítani, hogy az átvitel részleges kudarca során hozzáférjünk a nyelvi közeg anyagszerű feltételeinek megértéséhez. Az emlékezetből ismert költemény szó szerinti leírása, tehát a belső hallással észlelt szöveg lejegyzése, írásművé alakítása megvilágosodást hozó eseménye lehet a vers értelmezésének. Különös mód a látható nyelv a hangzó elemek jelentésének a megértését segítheti elő. A nyelv összetett játéka valósul meg az irodalomban, ezért az írott szöveg hangos olvasást igényel, a könnyvénküli, néma szövegmondás a belső hallással érzékeltek lejegyzését. A nyelvi műalkotás különféle közvetítő közegek ötvözetének tekinthető. Egyszerre zene, képszerű szövegfelület, nyomtatott formájában anyagszerűen érzékelhető műtárgy. Kosztolányi nem fogadja el költészet és próza meggyökeresedett elkülönítését, mely szerint a közlő beszéd a nyelv egynemű, áttetsző működését testesíti meg, szemben a társművészetek hatásait egyesítő költészettel. „A közlő beszéd és a zene, a próza és a vers közötti űrt nem lehet teljesen áthidalni.”⁶² E megfogalmazás azt sejteti, hogy a különféle médiumok által meghatározott hatások az olvasás során korántsem összegződnek akadály nélkül, mert kölcsönös helyettesítésük szinte lehetetlen.

A film, a rádió, a látvány és a hang technikai médiumai és az olvasás kapcsolata iránt élénken érdeklődött Kosztolányi. Magától értetődőnek vette, hogy a képi kultúra térnyerése, látható iránti fogékonyságunk felerősödése az írott szöveg olvasására is hat. Végso soron az optikai és akusztikai médiumok átállítják a néző, a hallgató érzékenységét: „Inkább nézi a könyvet a mozi képeiben, inkább hallgatja a könyvet a rádió hangszórójából, mely az emberi hangot mindenütt jelenlevővé teszi.”⁶³ Kosztolányi egyenesen

⁶² *Tanulmány egy versről.* (1920) *Nyelv és lélek* 410.

⁶³ *Levél a könyvről.* (1929) *Nyelv és lélek* 361.

a *Medienkulturwissenschaft* bizonyos kérdésfeltevéseit látszik megelőlegezni, amikor azt sugalmazza, hogy a közvetlen jelenlét tapasztalata iránti vágy biztosítja a film és a rádió népszerűségét. Mintha antropológiai szükséglete volna az embernek a tér és az idő legyőzése, az értelemhordozó közegek kiiktatása, a szellemi jelenlét közvetlen érzéki megtapasztalása. Kosztolányi lehetetlennek véli az elhangzottak teljes megértését, mint ahogy közvetítő illetve közvetítődő események változatlan megismétlésére és reprodukálására sincs mód. Kosztolányi számára más médiummal nem helyettesíthető közeggé avatja az irodalmat a hangzó vers zenéje, a megjelenő nyelv képzetfelidéző ereje, lehetséges világokat létesítő képessége, az olvasót együttalkotásra hívó, önmaga határainak átlépésére készítő hatása. A nyelvi műalkotás az olvasás médiumában keletkező jelentésének reflektált részlegességével, lezárhatatlanságával és megismételhetetlenségével jelöli ki saját helyét a médiakonfigurációk között.

Látnivaló, hogy Kosztolányi esszéiben zene és irodalom, hang és írás, szöveg és hangjegy különbsége azáltal kerül felszínre, hogy megkísérli olvasóként, fordítóként átalakítani, átvinni az egyik érzékelési és jelölő rendszerben létrejövő képződményt másik közegbe. A költői képet látványként újraalkotó képzelőerő, s a betűt zenei hangként megszólaltatni képes belső hallás anyagtalan közvetítő az irodalmi nyelv anyagszerű, érzéki megjelenésformáinak, amelyek maguk is közvetített létezők. Az olvasás szolgál e médiumok között az áthelyeződő mozgások közegéül, amelyben színre kerül a nyelvi közvetítés megkerülhetetlensége.

A közvetítésben rejlő feszültségekről, a nyelv feltárulkozásáról és eltűnéséről, megmutatkozásáról és visszahúzódásáról, ott lehet igazán tapasztalatot szerezni, ahol szinte észrevétlenné válik, mintegy egyesülve az érzékelhetővé tett dologgal. Amit a nyelv színleg a maga tapintható közvetlenségében mutat föl, az voltaképpen minden elemében művi és mesterkéltné, technikailag előállított. A hangok, a képek médiumközi olvasása sem képes elfedni, hogy a megjelenő nyelv „érzéki közvetlensége” nagyon is közvetített. Erre az esetre jó példával éppen Kosztolányi remekműve, az *Őszi reggeli* különös gonddal kimunkált képalkotása és verszenéje szolgálhat.⁶⁴ Kosztolányi visszatérő gondolata szerint a közvetlenség látszatát közvetítő műveletek sokasága, s részben a jelölő önkénye eredményezi. A fordítás lehetetlen kép és hang, nyelv

⁶⁴ Vö. Molnár Gábor Tamás: *Költőiség, köznapiság, konvenció. Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli*. Irodalomtörténet, 1998/1-2. 172-180. pp.

és látvány, érzéklet és érzékelt között. Az olvasásban érzéki jelölők és érzékelő rendszerek áthelyeződő mozgása zajlik, de a médiumok csereforgalmában az olvasás mindig visszatér a nyelvhez. A nyelv tételező működése teszi lehetővé a jelentés átviteleit az irodalomban jelen lévő társművészetek közegei között is. Az olvasó, ha elég figyelmes, nem tesz mást, csak hagyja szóhoz jutni a nyelvet.

MIT JELENT A KÖZVETÍTETTSÉG KOSZTOLÁNYI NYELVSZEMLÉLETÉBEN?

Olvasóként Kosztolányi gyakran beszél a lélek megfoghatatlanságának, s a nyelv rejtelmes természetének hasonlóságáról. A lélek azonban a legtrikább esetben szolgál a kifejezést mintegy megelőző emberi psziché megnevezésére esztétikai fogalomhasználatában. A lélek sokkal inkább a maga anyagtalanságában közvetítés nélkül hozzáférhetetlen nyelv létezmódjának megközelítésében kap kitüntetett szerepet. A nyelv mintegy alakot öltve mutatkozik meg az érzékek számára, de elérhető változata és az anyagtalan nyelv között megszüntethetetlen a különbség. Magához a nyelvhez az érzékelés soha sem jut el, mint ahogy a megjelenő nyelv sem ér el a dolgokhoz. A közvetítettség itt azt a törést mutatja meg, amely az érzékelés, a nyelv s a megértés között keletkezik. A világról nyelvi közvetítés által formálódó kép a tökéletlen érzékelés s a megjelenő, tökéletlen nyelv összjátékának terméke.

A létező, de nem jelenvaló nyelv lelkének mintha az anyanyelv volna a megfelelő közvetítője Kosztolányi számára: „Az, hogy anyanyelvemen írok, nem fogalmazás, hanem a lélek lélegzése, a legközvetlenebb közlés, szabad úszás, ösztön és élet.”⁶⁵ A közlés közvetlensége itt a nyelvi ellenállás megszűnésének lehetőségére utal. Az anyanyelv mintha nem állna közvetítőként a kimondott és a kimondani szándékozott közé, miként az a tanult idegen nyelvek használata közben tapasztalható. Kosztolányi azonban rámutat arra, hogy az anyanyelv az elsajátított idegen nyelvekhez képest sem jelent áttetsző közeget az olvasó számára, sőt a nyelv idegensége az ismerősnek hitt, közösségi emlékezetet hordozó anyanyelvben képes a legerőteljesebben megmutatkozni.⁶⁶

A nyelvvel együttalkotó olvasás eszménye segíti hozzá test és lélek, anyag és szellem, kifejező nyelvi forma és kifejezett gondolat megkülönböztetésének

⁶⁵ *A lélek beszéde. Halhatatlanságunk.* (1933) *Nyelv és lélek* 201.

⁶⁶ Emlékeztethet Kosztolányi felismerése Paul de Man későbbi belátására, mely szerint az otthonosnak vélt anyanyelvben tapasztalható meg legerőteljesebben a nyelv idegensége. Vö. Paul de Man: *Walter Benjamin A műfordító feladata* című írásáról. Király Edit fordítása. Átváltozások, 1994/2. 71. p.

a meghaladásához.⁶⁷ Ha a technikai hordozók kultúrtörténete felől kellene kijelölni az irodalomértelmező Kosztolányi helyét, akkor azt lehetne mondani, hogy naprakészen számon tartotta az akkor korszerűnek számító közlésformákat és eszközöket, de nem változtatta meg gyökeresen művészet szemléletét a közvetítettség új tapasztalatának hatására. Jól érzékelt, hogy az irodalom kifejezési lehetőségeit behatárolják, sőt bizonyos mértékig meghatározhatják a kultúra közvetítésének intézményei és technikai eszközei. Távolról sem tételezte azonban, hogy a médiumközi átmenetek alapjaiban képesek átrendezni az irodalmi nyelv érzékelésének és észlelésének feltételeit. Kosztolányi számára az irodalom első és utolsó kérdése az maradt, hogyan lehetséges a nyelv megértése.

⁶⁷ Test és lélek együttműködésének az elvét, a nyelvalkotó elemek mediális „egységének” tételezését orvosi, lélektani analógiával is megerősíti: „a lélek nem egyéb, mint a szerveink működésének finom terméke (...) Mi, akik igazán hiszünk lélekben és szellemben, ezúttal csakis a vers érzékletes megjelenésére, a formára támaszkodunk. A test a vers szövege, a betűivel és hangjaival, amint előttünk áll.” *Tanulmány egy versről*. (1920) *Nyelv és lélek* 410.

JELENTÉS ÉS JELENLÉT AZ IRODALOMTÖRTÉNETBEN

Tanulmányom Szerb Antal irodalomtörténeti munkáinak az elméleti megalapozásával kapcsolatban bizonyos bölcséleti összefüggések újragondolására tesz javaslatot. Szeretném előrebocsátani, hogy nem vállalkozom olyan alapkutatást igénylő tervezet bemutatására, mely csakis intézményes keretben, szakmai összefogással, s nem utolsósorban jelentős támogatással valósítható meg. Mielőtt rátérnék hozzászólásom voltaképpeni tárgyára, három ilyen területre azért mértéktartóan utalnék: a *kritikai kiadások ügyére, valamint az olvasás- s a fordítástörténet régóta esedékes feladatára*. A forráskritika, a kiadástörténet, a szövegkritika, a keletkezés és befogadástörténet együtt a kritikai kiadásban véleményem szerint nagymértékben hozzájárulhat a mű megörzéséhez. Ami az *olvasás- és fordítástörténet* feldolgozását illeti, nyilvánvaló, hogy ez a rendkívül nagyméretű vállalkozás csakis nemzetközi összefogással, a feladatra szakosodott kutatócsoport-hálózat együttműködésével vihető sikerre. Évek óta léteznek, s eredményesen működnek hasonló európai kutatási programok, a francia, az angol, vagy az ír példából sok tanulság meríthető. Itt csak az alkalmas körülmények között a jövőben talán megvalósítható hazai vállalkozástól joggal remélhető legfontosabb szellemi hozadékra utalnék. A fordítástörténet jelentősen módosíthatja a modern magyar irodalomról alkotott képet, sőt értésmódját és azonosságtudatát is. E kutatás a magyarra fordított világirodalmi alkotásokat a magyar irodalom részeként mutatná be, s a művek olvasás- és fogadtatástörténetének a feldolgozása révén esélyt biztosítana arra, hogy a magyar irodalom könnyebben hozzáférhetővé váljon, s megnyíljon az európai közönség számára. Ugyanilyen fontos célja volna, hogy a közép- és kelet-európai fordítástörténeti kutatásokat összefogva hosszabb távon egy közös európai irodalom- és kultúrtörténet alapjait megteremtse. A fordítástörténet másfelől az idegen irodalmak sajátjaként kínálná a magyar irodalom alkotásait. Az európai irodalmak hatástörténetét egyetlen nemzet sem képes önállóan létrehozni: kialakítása csakis nemzetközi összefogásban képzelhető el, ahogy ez a Sorbonne-on már elindult több kelet- és közép-európai irodalom viszonylatában, néhány magyar kutató részvételével. Hasonló példaként említhetem a londoni Continuum kiadónak brit és ír szerzők európai fogadtatását feltáró könyvsorozatát, amelyben eddig

harmincnál több monográfia jelent meg.⁶⁸ Az olvasás- és fordítástörténet távlatos jelentősége, hogy a világirodalom kiemelkedő alkotásainak hatás-története nemcsak magyar, hanem valós eséllyel két-három nemzet figyelménél is többre kiterjedő érdeklődésre tarthat számot. A magyar irodalom egyirányú külföldi elismertetése helyett az egységesülés korában mindkét irányban kezdeményezni kell, hogy tudomást vegyenek külföldön a magyar értékekről.⁶⁹ Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító történetének 2010-ben adta ki az amsterdami John Benjamins Kiadó a 26. kötetét.⁷⁰ A modernizmusról 2007-ben megjelent összefoglalásban a magyar irodalom önálló fejezetet nem kapott, s mindössze 10 lap foglalkozik Közép-Kelet-Európával.⁷¹

Alapkataszok hiányoznak a 20. századi magyar irodalom első felének a korszerű történeti feldolgozásához. Példaként említhetem, hogy nincs átfogó képünk az irodalomban megjelenő *bölcseleti hatásokról a 20. század első felében*. Nem áll rendelkezésre a korszak meghatározó gondolkodóinak magyar recepció-története. A tudományközi összefogást igénylő feladatokat hosszan sorolhatnám az irodalom és a társművészetek összehasonlító vizsgálatát illetően is. *Az irodalomtörténet-írás története* is foghíjas, sok a feltáratlan, vagy újraolvasást igénylő életmű.⁷²

A modern magyar irodalom történetével összefüggő *elméleti* kérdésekről az *Irodalomtörténet* című folyóiratban volt alkalmam kifejteni a véleményemet.⁷³ Csakis egyetlen ott megfogalmazott sejtésemnek adnék újra hangot: a kérdések megújítására volna szükség az elmélet területén is a magyar irodalomtörténet-írásban. Erre vonatkozó egyik javaslatomat a folyóiratban megfogalmaztam, az eseményszerű jelentésképződésre, a performativitásra, az irodalmi *jelenléthatások* kutatásának a lehetőségére irányítva a figyelmet.

Jelen tanulmány tárgyválasztásához az a felismerés szolgált kiindulópontként, mely szerint az irodalomtörténet élő múltja sok eleven kérdést tartogat a mai

⁶⁸ *Reception of British and Irish Authors in Europe*.

⁶⁹ Szegedy-Masák Mihály: *A magyar és a világirodalom*. In: Magyar Tudomány, 2010. 12.

⁷⁰ *L'Époque de la Renaissance. Tome 3. Maturations et mutations. 1520-1560. A Comparative History of Literatures in European Languages*. French Edition by Prof. Dr. Eva Kushner

⁷¹ *Modernism. A Comparative History of Literatures in European Languages*. Edited by Astradur Eysteinsson, Vivian Liska.

⁷² Vö. Imre László: *A magyar szellemtörténet választottjai, feltételei és következményei*. Barta János pályája és a szellemtörténet. Pro Pannonia Kiadó, Pécs, 2011.

⁷³ Dobos István: „állni látszék az idő, bár...” *Irodalomtörténet-írásunk időszzerű elméleti kérdései a modernség kontextusában*. It 2011. 1-2. 235-253. pp.

érdeklődés számára. Ilyen értelemben érdemes újraolvasni Szerb Antalt, aki magyar és világirodalom történetével a szellemtörténeti morfológiához kapcsolódott, de mai távlatból már az is látható, hogy a húszas-harmincas évek egzisztenciális analitikája is nyomot hagyott irodalomszemléletében. Az ún. „személyfölötti szövevény” az alkotásban, a *létrejevő* és a *létrejött* történelem ihletett gondolata, a *jelentés* és a *jelenlét* kultúráinak a körülírása megjeleníthető a mai irodalom- és kultúratudomány horizontján.

A filológus, aki szellemi hagyományok megőrzésére vállalkozik, akkor képes betölteni hivatását, ha eleven kapcsolatot létesít a hagyománnyal. E hitvallással természetes összhangban áll Szerb Antal tudományos célkitűzése, a 20. század első harmadában korszerűnek, előremutatónak számító vizsgálati szempontok meghonosítása, és magasabb rendű összegzése. Figyelme ezért terjed ki a nyelv anyagszerű jelölőinek érzékelésére éppúgy, mint az irodalom szociológiai vonatkozásaira. Az egységalkotás becsvágyával számításba veszi az irodalom szerepének módosulását, az ízlés, az olvasói elvárások változását, az irodalom hatását, de társadalomtörténeti szempontokat is érvényesít, amikor rávilágít az ízlés változásának hátterére. Rámutat a befogadók életformájának, értékrendszerének, kulturális szokásainak azokra a különbségeire, melyek eltérő olvasói elvárás rendszereket alakítanak ki. Szerb Antal nem az anyagtalan eszme történetének az elmondására vállalkozik. Az irodalomban megjelenő szellemnek nála a látható és hallható, anyagszerű nyelv a hordozója. Érvényesíti azt a maga idejében éleslátásra valló megfigyelést, mely szerint az előszó, az előadás, a kéziratos lejegyzés, majd a nyomtatott könyv életének története hatást gyakorol az irodalom funkciójának változására. A közvetítés intézményei, a kiadó, a nyomda, továbbá a kereskedő, s a kritikus életviszonyai is befolyásolják az irodalmat.

Szerb Antal alaptétele szerint „az irodalomtörténetnek, mint irodalomtudománynak az igazi területe a Nem-én, a személyfölötti szövevények az alkotásban.”⁷⁴ Az irodalmi mű létezési módját én és nem-én, ember és világ szembenállásából kiindulva, de az öröklött metafizikai oppozíció meghaladásának igényével határozza meg. A *Lét és idő* írásmódjára emlékeztetve itt-létről beszél, amibe az ember beleszületik. Az itt-lévő dolgok rendje előre meghatározza az alkotó én cselekvési lehetőségeit. A „személyfölötti hagyomány” az itt-lét rendjébe ágyazott. A teremtmény személyiség itt-léte egyszerű,

⁷⁴ Szerb Antal: *A magyar irodalom története*. Magvető Könyvkiadó Bp., 1978. 34. p. A továbbiakban: MIT

ugyanakkor az alkotó ember része a nem-én világának, a személyfölötti szövevénynek. Heideggerre nem hivatkozik Szerb Antal, s a róla készült monográfiák sem említik a német bölcselet nevét, mégis szembevetendő a fogalomhasználat, sőt, a gondolatjeles íráskép hasonlósága a világban-benne-lét fogalma és a már itt-talált-dolgok rendje, a már-itt-lévő dolgok, a „már mindig megértettek”, s hasonló megfogalmazások között. Szerb Antal legalább közvetítéssel minden bizonnyal ismerte a *Lét és idő* gondolatvilágát. Babits, aki személyesen kétszer találkozott Heideggerrel 1922-ben, illetve 1925-ben, Szilasi Vilmostól kapta meg a *Lét és időt*, Szilasi pedig személyesen Heideggertől, közvetlenül a könyv megjelenése után. Szilasi a német filozófus szellemében vitatta *Az írástudók árulása* metafizikai igazság-fogalmát nagyívű hozzászólásában: „igazságaink lehetőségének feltétele, maga az egyszerű-élet és halandó-élet, ami embervoltunkhoz hozzátartozik. Az egyszerű-lét és halandó-lét adja életünknek azt a koncentrátságot, mely az igazság létalapja. [...] Mit kezdhetünk örök igazságokkal, mikor problémáinkat az idő adja fel s igazságunk az idő számára szól?”⁷⁵ Szilasi többször utal érdemben a *Lét és idő* egy-egy alapgondolatára, jelesül az itt-lét történeti meghatározottságára: „nem akkor élünk a történelemben, ha a történeti múltat feleleveníteni igyekszünk, hanem, ha egész radikálisan kezünkbe vesszük saját életünk lehetőségeit, melyek úgyis történeti voltunkban gyökereznek.”⁷⁶ A jelenségek jelentésánának határvonalait Heidegger felől vonja meg Szilasi: „A megelőzés nem azt jelenti, hogy a „valaki” ténylegesen előbb van, mint a megjelenítés. Hanem, hogy a megjelenítésben a valaki előtte jár a jelentés jelentkezésének.”⁷⁷ A jelenségek értelmét szóhoz juttató filozófia nyelvhasználatába bevezető írás közvetlenül hivatkozik a megelőzőség szerkezetét elemző *Lét és idő* erőteljes történeti látásmódjára: „ez a [...] feltétele annak, hogy életünk egyáltalában „szól”, s több-kevesebb világossággal megérti magát.”⁷⁸ Szilasi ekkor Freiburgban él, Heidegger közelében, akihez ebben az időben szoros baráti viszony fűzi. Szerb közismerten nagy jelentőséget tulajdonított a filozófiai műveltségnek, s igyekezett figyelemmel kísérni a megjelenő kortárs bölcseleti műveket, így bizonyára ismerte Szilasi Nyugatban megjelent írásait. E feltevés mellett szól, hogy a polgári irodalom, tehát a Nyugat-nemzedékek korszakából Ady mellett

⁷⁵ Szilasi Vilmos: *Az írástudók árulása. Levél Babits Mihályhoz*. Nyugat, 1927. 7. sz. 479.p.

⁷⁶ im. Nyugat, 1929. 7. sz. 475.p.

⁷⁷ Szilasi Vilmos: *Edmund Husserl*. Nyugat, 1930. 7. sz. 527.p.

⁷⁸ im. 527.p.

egyedül Babitsnak szentel önálló fejezetet a *Magyar irodalom története*, melynek értékelése szerint Babits „a magyar szellem új szintézise Európával.”⁷⁹ Ennek ellenére a világirodalom történetének „a mai német irodalom” című fejezete nem említi se Heidegger, se Husserl filozófiáját, a szellemtörténetet tárgyalja részletesen, amelynek a hatástörténete kétségkívül megbízhatóbb távlatot kínál, mint az akkor német nyelvterületen kívül szinte ismeretlen filozófus hazai fogadtatása. A hivatkozás elmaradásából másfelől arra lehet következtetni, hogy Szerb Antal az egzisztenciális analitikát és a fenomenológiát bele tudta illeszteni a szellemtörténet határolta bölcséleti keretbe. A személyfölötti hagyomány értelmezéséhez – többek között – Szilasi 1930-as Husserl tanulmánya a Nyugatban, és Barta János 1933-as – az ember létbevetettségével szemben az életérdekű cselekvést hangsúlyozó – Heidegger-írása az Athenaeumban több támpontot kínál, de ezúttal számunkra nem a közvetlen forrás felkutatása a lényeges, hanem annak megállapítása, hogy a fenomenológia és az egzisztenciális analitika látható nyomot hagyott a magyar irodalomtörténész munkáiban.⁸⁰ A Szerb Antaltól szóló szakirodalom a szellemtörténet és a pozitivizmus kapcsolatának szentel kitüntetett figyelmet, s e megközelítés történetileg indokolt.⁸¹ Érdeemes azonban mérlegelni annak a jelentőségét is, hogy Szerb Antal, s persze nemcsak ő, helyenként hasonló megfogalmazásokkal él, mint német filozófus kortársa: „az egyetemes irodalom is azok közé a *már-itt-lévő dolgok* közé tartozik, amelyek a magyar irodalmat *előre meghatározzák*.”⁸²

A szellemtörténeti morfológia és az egzisztenciális analitika viszonya önmagában is roppant szövevényes kérdés, melynek kibontása – tudomásom szerint – a Spengler-filológiában sem történt meg.⁸³ Érintőlegesen mégis érdemes szólni e kétféle gondolkodásmód ellentmondásos kapcsolatáról, mivel *egyidejű, s részlegesen reflektált* jelenlétük következtében ez mutatkozik meg közvetve Szerb Antal irodalomtörténetében is. Rá lehetne mutatni számos érintkezési pontra, illetve ellentétes pozícióra, de itt most csak néhány,

⁷⁹ MIT 510. p.

⁸⁰ Barta János: *Martin Heidegger*. Athenaeum XIX. 1933. 137-138. pp.

⁸¹ Poszler György: *Szerb Antal*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1973.

⁸² MIT 39. p.

⁸³ Barash, Jeffrey Andrew: *Existenz und Geschichte: Heideggers radikale Wende zwischen 1918 und 1923*. 113-145.p In. Uő.: *Heidegger und der Historismus: Sinn der Geschichte und Geschichtlichkeit des Sinns*. Königshausen und Neumann, Mit einem Vorw. von Paul Ricoeur. Würzburg, 1999.

az irodalomtörténeti alkalmazás felől jelentős mintázat futó elemzésére van mód.

Spengler a „világban-benne-lét” heideggeri értelmezését megelőlegezve szándékosan kerüli a *tudat* fogalmát, mivel az a szubjektum önmagára irányuló reflexióját jelenti a továbbélő karteziánus örökségben, amely kimerítette szellemi lehetőségeit – legalábbis *A nyugat alkonyának* képlete szerint. Spengler a *Wachsein*, az „éberlét” kategóriáját használja, mely magába foglalja a „lélek” és a „világ”, a „saját” és az „idegen” fenoménjét, tehát meghaladja a szubjektum-objektum dichotómiáját. Spengler a lélek formájának megközelítésében nem szigeteli el a világtól a szubjektumot, sőt éppen ellenkezőleg, a bennünket körülvevő világba helyezi, ahol a „mindennapos [...] tapogatózó tapasztalatból létrejön a maradandó jegyek foglalata, amely a szóhoz szokott ember számára a *megértett képévé* áll össze.”⁸⁴ Az utóbbi nem közvetlenül hozzáférhető, s nem része a külső világnak: „nem látjuk; jelenlétét viszont érezzük másokban és önmagunkban.”⁸⁵ Emlékeztet ez a gondolatmenet a megértés előzetesség szerkezetére, amelyről a jelenvalóléttel összefüggésben néhány évvel később Heidegger beszél, a már mindig értelmezett előzetes tapasztatára, mely a hatástörténeti folyamatban feltétele minden újabb megértésnek. Spengler sodró lendületű gondolatmenete használ, újraértelmez, s végső soron leépít számos ellentétes metafizikai viszonyfogalmat. Az előzetes megértés nyelvben gyökerező feltételeinek a kutatása felé mutat az a felismerése, mely szerint a kultúra nyelve előzetesen meghatározza, hogy egyáltalán mi gondolható a lélekről, s a szubjektumról. Kultúra és nyelv eredendően összetartozik, ennél fogva „a lélek mindenkori képe [...] a szóhasználatától és annak mélyebb szimbolikájától függ.”⁸⁶ Spengler mintha megelőlegezné a hermeneutikai kör fogalmát is: „Soha egyetlen megfigyelő sem lesz képes arra, hogy kilépjen saját korának és körének feltételei közül.”⁸⁷ Minden egyes kultúrának megvan a maga saját kérdézési módja. A közvélekedéssel szemben a történeti létmód alapvetően meghatározza Spengler gondolkodását. „Nincsenek örök kérdések; csak olyan kérdések léteznek, melyek egy meghatározott létezés alapján érezhetők,

⁸⁴ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*. A cím szó szerint magyarul: A nyugati világ bukása. A hivatkozott fordítás: Oswald Spengler: *A Nyugat alkonya. A világtörténelem morfológiájának körvonalai*. Második, átdolgozott kiadás. I. kötet, Ford. Juhász Anikó, Csejtei Dezső, 401. p. A továbbiakban: Spengler

⁸⁵ Spengler I. 401.p.

⁸⁶ Spengler I. 403.p.

⁸⁷ Spengler I. 405. p.

illetve tehetők fel.”⁸⁸ A létezés szellemi kifejezése is történetileg meghatározott: „Minden korszaknak megvan a maga saját témaköre, amely csakis az ő számára jelentős ... A született filozófust az jellemzi, hogy éppen ebben nem hibázik. A filozófiai alkotás többi része [...] pusztán szaktudomány.”⁸⁹ Az előzőekben szóba hozott gondolatok, amelyek bölcséleti határokat lépnek át egytől-egyig megjelennek Szerb Antal irodalomtörténeteiben, különösen az alkotást előzetesen meghatározó „személyfölötti hagyomány” értelmezésében.

Spengler másik előremutató gondolata a „*létrejövő*” történelemre vonatkozik, s ezt a felismerést Szerb Antal is igyekszik kamatoztatni irodalomtörténeteiben. A történelem eszerint nem létrejött, egyszer, s mindenkorra lezárt és megragadható, inkább létrejövő, mely folyamatosan történik velünk, esemény és nem adottság. A szellemtörténeti morfológia ahistorikusságának kérdésére Spengler alapján nem lehet teljesen egyértelmű választ adni, *A Nyugat alkonyában* ugyanis a kultúra történeti szerkezete alapján különbséget tesz látszólag azonos szellemi jelenségek között. „Ha ketten ugyanazt teszik, az már nem ugyanaz” – e közmondásba sűrített tétel irányadónak számít Spengler történelmi elmélkedéseiben. A történelem eleven létrejövés, ezért sohasem ismétlődik azonos alakban és változatlan jelentéssel. A történelem „létrejövő”, s nem „le létrejött”. Minden, ami létrejött, megszilárdult megismerhető, a „holt, merev világról nyert tapasztalat” törvényszerűségek feltárásához vezethet el – olvasuk Spenglernél.⁹⁰ Az „átélés” aktusa a létrejövő, jelenvalóvá váló történelem megragadására szolgál. Ezen a ponton a szellemtörténet felkínál egy kísértő Gumbrecht-analógiát. Spengler a szüntelenül keletkező történelmi jelenvalóléthez keres hozzáférést, a (poszt)hermeneutikai bölcsélet pedig a jelenlét előállításának tapasztalatához. A kultúra morfológiája azonban a jelenvaló szellem *jelentéshatásainak* a megértő átélését szorgalmazza, Gumbrecht pedig a jelenléthatások befogadására való felkészülést.⁹¹ E gondolkodásmódok a fenti különbségeken túl annyiban rokonnak tekinthetők, hogy dinamikus kölcsönhatást, s nem kizáró ellentétet tételeznek a *jelenléthatások* illetve a *jelentéshatások* kultúrái között. Ez az ide-oda játék nemcsak Spengler, de Szerb Antal elbeszélését is áthatja, mind az alkotó személyiség, mind

⁸⁸ Spengler I. 488. p.

⁸⁹ Spengler I. 488. p.

⁹⁰ Spengler I. 225. p.

⁹¹ Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó Gábor, Ráció Kiadó, Bp., 2010.

pedig a személyfölötti szövevény, a történelem, s a kultúra megközelítésében egyaránt. Szerb Antal történeti érdeklődésének a legerőteljesebb törekvése az elmúlt világok jelenvalóvá tétele, s ez a szellemi irányultság nem idegen Gumbrecht *presentification* fogalmától, vagyis az érzékivé vált történelem gondolatától sem. A jelentéshatások kultúrájában kitüntetett idő dimenziójában így mutatkozik meg, így válik érzékelhetővé a költészet jelenléte Szerb Antal irodalomtörténetében: „Mi tette ilyen viharállóvá ezeket a törékeny kis verseket? Bizonyára a forma, a forma a szó legmagasabb értelmében, amikor önmagába zárt tökéletességet jelent. A művészi forma az ember legnagyobb lázadása az elrohanó élet ellen, megrögzít és szigetté tesz egy kicsiny pillanatot az idő áradatában. A forma varázsa valahogy annál csodálatosabb, minél kisebb, karcsúbb, tovasiklóbb az a tartalom, amelyet szembeszögez a mulandósággal. Királyi paloták összeomlanak, és porcelánfigurák megmaradnak: ez a Csokonai költészete. Mint a görög vázán, melyről Keats verse szól, időtlenül él leányok és ifjak kergetőző táncának egy önmagában tökéletes pillanata, úgy él Csokonai verseiben egy bizonyos hervadékonyság, ami különben világunkból már elveszett: az Eleven Rózsa múlhatatlan reggeli ragyogása.”⁹²

A szellemtörténet és az egzisztenciális analitika között létesült értelmezési kereten belül a történeti létmód, az idő kiterjedésének a reflexiója a nyugati ember, a nyugati kultúra alapmeghatározottsága. Az időbeliség összetettségének tudata, a múlt, a jelen és a jövő egységének a megértése, mai fogalmak szerint az időbeli létezőmód *jelentéshatásainak* értelmezése különbözteti meg a nyugati kultúrát a jelenvalólét időtlenségének kultúrájától, a *jelenléthatások* érzékelésétől. Fogas kérdés, *hogyan jelenítheti meg az irodalomtörténet a jelentéshatások kultúrájában az irodalom jelenléthatásait?* Az alkotó olvasás eseményeit, a történő megértés mozzanatait, a létesülő jelentés performativitását, a jelentő megmutatkozásait? A jelentéshatások kultúrájában elsősorban nem efféle kérdések számítanak mérvadónak, mert a *létrejött* fontosabb, mint a *létrejövő*. Szerb Antal Spengler nyomán ismeri a nyugati embernek azt a lelki szükségletét, hogy ne elégedjék meg egyes művek tüzetes elemzésével, hanem szellemi képződményeket alkosson, vagyis jelesül irodalomtörténeti folyamatokat, korszak alakzatokat, műfaji alakulástörténetet: „A tapasztalat a mi számunkra a szellem *aktivitását* jelenti, amely nem korlátozódik a pillanatra és tisztán jelenvaló benyomásokra, amelyeket ekként fogad be, ismer és

⁹² MIT 284-285.pp.

rendez el, hanem felkutatja és előidézi azokat, hogy érzéki jelenvalóságukat meghaladva határtalan egységbe fogja össze őket, melynek révén megszűnik azok kézzelfogható egyedisége. Az, amit mi tapasztalatnak nevezünk, olyan irányultsággal rendelkezik, amely *az egyeditől a végtelen felé tart*.⁹³ Mit jelent a szó a költészetben, mi az értelme a nyelvi műalkotásnak, milyen eszmét idéz fel? Mindegyik kérdés a világhoz való viszonyulás jelentés-alapú formájának tekinthető. Mi tartja életben a művet? Valóban a jelentése? Vagy inkább egy esztétikai tapasztalatok által közvetített hagyomány éled újjá benne? Szerb Antal szerint az a mű marad meg tartósan az irodalomtörténet emlékezetében, amelyet az olvasás képes megújítani, ezért „az irodalomtörténetnek nemcsak az irodalmi múltról kell tanúságot tennie, hanem a jelenkorról is, amelynek terméke.” Láttelelet kell vennie „mi él és hat belőle abban a történelmi pillanatban.”⁹⁴ A befogadó részéről az alkotó olvasás élvező esztétikai magatartást feltételez az irodalomtörténet vonatkozásában is. Amikor azonban az egyedi műalkotás poétikai megoldásainak az értelmét kutatja, Szerb Antal tekintete rendre azt fürkészi van-e mélyebb realitás a kompozíció mögött: „Úgy érezzük, hogy van, bár nagyon nehéz a racionális próza nyelvére átültetni egy ráción túli megismerést.”⁹⁵ A szellemtörténet követőjeként hitt abban, hogy a nyugati kultúrában élő ember azért keresi a mélységet, mert a mélységélmény révén jön létre számára a világ.⁹⁶ A mélység kutatása, a jelentésadás és jelentésazonosítás értelmező kultúrája szorosan kötődik a metafizikai gondolkodáshoz. A jelenléthatások érzékelésének nehézsége abból adódik a nyugati jelentéskultúrában, hogy mindaz, amit érzékileg fogunk fel, másodrendűnek hat, látszatnak, kérdésesnek, amelyet le kell győzni, „ha az ember [...] a lét tulajdonképpeni tartalmát akarja feltárni.”⁹⁷ Szerb Antal meggyőződése szerint a mélység felé irányuló lényegszemlélet képes megnyitni a személyfölötti hagyomány szövevényén át vezető utat a korszakalkotó egyéniségek megértése felé. A mélységperspektíva, a lényegszemlélet (*Wesenschau*) Spengler és Husserl mesterszava, mely nemcsak Szerb Antal végső szókincsének része, de a kortársak közül Babits, Szilasi és Barta János szótárában is alapvető kifejezés. Szerb Antal efféle

⁹³ Spengler I. 523.p.

⁹⁴ Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1980. 11. p.

⁹⁵ MIT 165.p.

⁹⁶ MIT 280.p.

⁹⁷ Spengler I. 529. p.

megközelítésmóddal tételezheti a magyar irodalom „kiszámíthatatlan erejű életadó eksztázisát”, amely az értelem határait meghaladja.⁹⁸

A metafizikához főződő viszony nyilvánvalóan távolítja a szellemtörténetet s Szerb Antalt az egzisztenciális analitikától. Szerb Antal számára a metafizikai tartomány létezik, ahová a lényeglátó pillantás képes behatolni, hogy „a tényadatokban történések szimbólumait élje át.”⁹⁹ Ugyanakkor Spengler Nietzschehez kapcsolódva folytatja az ellentétes viszonyfogalmak leépítését, amely a metafizikai gondolkodás önreflexiójában éppen az anyagi és szellemi, felszíni és mély mintázatat követő megkettőződésekben rejlő lehetőség. E felismerés fényében a cél felé tartó történelem képzetére, s a fejlődés tudatának kialakulására azért van szükség a nyugati kultúrkörben, hogy el tudjuk gondolni a történelmet.¹⁰⁰

A szellemtörténet művészetfelfogása szerint nincs fejlődés, nincs haladás, csak ismétlődés tételezhető, stílusok születnek, élnek, majd elhalnak. Szerb Antal hasonló szemlélettel mérlegeli a korszakfordulók jelentőségét, ezért nem szólal meg művében a kultúra kortárs kritikáját jellemző apokaliptikus hangnem. Irodalomtörténeti elbeszélése irányított, de nem teleologikus, mivel kiiktatja a magasabb rendű művészi értékek kiteljesedése felé haladó fejlődés képzetét. Végso soron a hatástörténet elvére alapozva érvényteleníti a vonalszerű előrehaladás eszményét. Előre és visszatekintve is mérlegeli az irodalmi mű hatását. Sterne jelentősebb írónak mutatkozik Proust felől olvasva, mint Fieldinghez viszonyítva. Az irodalom szüntelenül történik, ezért lehetséges az irodalomtörténet. Értékek megőrzése, csakis megújításuk által valósulhat meg, de ez nem a régi értékek pusztá lecserélését jelenti. Érvényesnek látszik ez a belátás az irodalomtörténeti gondolkodás hagyományát megszólító mai értelmező számára is.

⁹⁸ MIT 165.p.

⁹⁹ Spengler I. 205.p.

¹⁰⁰ Spengler I. 210.p. illetve Dr. Szemere Samu: *Spengler filozófiája*. Mindent tudok könyvtár 10. Béta Irodalmi Résztvényárság kiadása. Bp., 1924. 10.p.

„ÁLLNI LÁTSZÉK AZ IDŐ, BÁR ...”

IRODALOMTÖRTÉNET-ÍRÁSUNK IDŐSZERŰ

ELMÉLETI KÉRDÉSEI A MODERNSÉG KONTEXTUSÁBAN

Mintha megállt volna az idő a magyar irodalomtörténet-írás fölött. A vitaindítónak szánt tanulmány a történeti irodalomértelmezés szélesebb mezejében veszi szemügyre az irodalmi modernség hazai kutatását, de a szakterület helyzetéről felvázolt képe hozzávetőlegesen egy évtizeddel korábbi állapotot rögzít. Befagyott vita felmelegítése nem vezet új kérdések kidolgozásához. Schein Gábor kiindulópontként Kulcsár Szabó Ernő közel két évtizede íródott munkáját választotta. *A magyar irodalom története 1945-1991.* megújuló vitákat váltott ki 1993-as megjelenése óta, de úgy látszik, 2011-ben már nem tartogat készenléiben válaszokat az irodalomtörténet-írás időszerű elméleti kérdéseinek a megfogalmazásához. A kultúratudomány felől megnyilvánuló egyoldalú kritikai érdeklődés legalábbis nem képes újra szóhoz juttatni a 20. századi magyar irodalom második felének alakulástörténetét felvázoló kézikönyvet, amelynek a korszakretorikájáról szinte minden elhangzott korábban, amit a vitaindító ismételt szóra hoz. A címben megjelölt tárgy szempontjából a hivatkozott monográfiánál sokkal beszédesebbnek bizonyulhatott volna a szerző legutóbbi, *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben* című tanulmánykötete. Véleményem szerint az életmű egységének feltételezésére alapozva még a személyes műfajoknál is kockázatosabb szaktudományos teljesítmények mérlegelésére vállalkozni. Az egyes művekben megnyilatkozó öntudat szerkezetét, ellentmondásait és feszültségeit – elsősorban a napló és az önéletrajzi műfajok vonatkozásában – a *genfi iskola* képviselői méltatták önálló figyelemre, anélkül, hogy a szerző lélektani, eszme – és élettörténeti egységére támaszkodtak volna.¹⁰¹ A szerző viszonya éppúgy változhat saját korábbi művéhez, mint ahogy szükségképpen módosul a kritikai nyilvánosságban a mű újraértelmezésének távlata a megelőző olvasatokhoz képest. Vita elmaradásának számos oka lehetséges, az egyik talán az, ha a kritika fenntartja az önmagával azonos alkotó gondolatának

¹⁰¹ A kérdéses életmű-elvű olvasás kapcsán olyan irodalmakra lehet itt utalnom, mint Jean Rousset: *Le lecture intime - De Balzac au journal.* José Corti, Paris, 1986. vagy Georges Poulet: *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi.* Paris, Corti, 1977. Paris, 1977. című könyve.

eszméjét, a szerző részéről viszont nincs fogadókészség régi kérdéseinek a megújítása iránt.¹⁰²

A jelen távlata nem adott, hanem megalkotott a megértés mindenkori helyzetében. Nincs kronométer, amely ugyanazt az időt mutatja valamennyi értelmező számára egy adott diszkurzív térben. Véleményem szerint nem az számít alapkérdésnek, ki alkotja meg a jelent a múlt jövőjeként, s ki a történelmet a jelen múltjaként, hanem az, hogyan lép be az értelmező a „hermeneutikai körbe.” Az irodalmár aligha alakíthatja tetszése szerint a hatástörténetet, mert éppen akkor fogja megtapasztalni hatalmát, amikor meghaladni látszik azt. Ez volt az első benyomásom, amikor elolvastam Schein Gábor: *„Az alternatív modernségek koncepciója felé”* című tanulmányát, amely sokoldalúan igyekszik megvilágítani az irodalomtörténet-írásról, s közelebbről az irodalmi modernség értelmezési feltételeiről alkotott elképzelését, amelyet a magam részéről több vonatkozásban meggyőzőnek, számos tekintetben viszont vitathatónak vélek, ugyanakkor minden megszorítást figyelembe véve fogva tart a kezdeményezés *ütemvesztésének* sejtelve.

Második előzetes megjegyzésem a modernség fogalmának többértelműségére vonatkozik. A *társadalmi modernitás*, a *kulturális modernség* és az *irodalmi modernizmus* három, egymástól merőben különböző elbeszélés-változat tárgya. Véleményem szerint majdnem minden azon múlik, hogy egyértelművé tegyük, melyik narratívában helyezkedünk el, mert mindegyikben más távlatok, kontextusok, s rendező elvek jutnak érvényre, ezért valójában más jelenségekről beszélünk, amikor megalkotjuk a *modernitás*, a *modernség*, és a *modernizmus* értelmező fogalmait.¹⁰³ A vitaindító utal a fenti megkülönböztetés jelentőségére,

¹⁰² Talán ez lehet az elsődleges oka annak, hogy a szerző eddig nem válaszolt a szóban forgó munkáját ért könyv terjedelmű bírálatra. Vö. Bezecsky Gábor: *Irodalomtörténet a senkiföldjén*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2008.

¹⁰³ A *modernség* (Moderne) fogalmát a német nyelvterületen több tudományág használja, s azon belül is különböző értelmekben. A filozófiában és történettudományban az újkor makrokorszakát (Makroperiode) jelenti. A modernség (Moderne) főnevesített alakja Eugen Wolff: *Die Moderne. Zur „Revolution” und „Reform” der Litteratur* c. előadásában bukkan föl 1886-ban. A német irodalomtudományban mind korszakfogalomként (Mikroperiode), mind pedig stílusfogalomként használatos a (modern, Moderne) kifejezés, a századforduló-századelő időszakára pedig a klasszikus modernség (klassische Moderne) is. A náciizmus megtörte az irodalmi modernség kutatásának folyamát, nálunk ez a háború utáni kommunista kulturális politikával következett be. A német *Moderne* kutatása csak 1950 után indult meg. Alapítóként a következő munkák említhetők: Hugo Friedrich: *Die Struktur de Modernen Lyrik* (1956); Peter Szondi: *Theorie de modernen Dramas 1880-1950* (1956); H. R. Jauf: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. Wortgeschichtliche Betrachtungen*. In: *Aspekte der Modernität*. Hrsg. H. Steffen (1965); Adorno: *Ästhetische Theorie*

ugyanakkor szorgalmazza a három terület között átmenetet biztosító alakzatok bevezetését.

Előre kell bocsátanom, hogy a vitaindító javaslatainak mérlegelésekor azt tekintem *döntő szempont*nak, hogyan vet számot a *közvetítés közegeivel*, amelyekből átjárókat kíván nyitni az irodalom, a kultúra és a társadalom között. A magam részéről üdvözölni tudok minden olyan törekvést, amely nem veszíti szem elől kutatásunk folyton változó tárgyának talán egyetlen állandó elemét, azt, hogy a *nyelvi műalkotás hat* ránk, s *megragad* bennünket, s az *élvezetes megértés*nek ez az eseménye talán azért nem helyettesíthető mással, mert *esztétikai tapasztalat* a forrása.¹⁰⁴

Az irodalomtörténet-írás szerepének és mibenlétének újraértelmezése nagyon is *időszerű feladat*. Médiakonfigurációk (K. Ludwig Pfeiffer) versengése zajlik napjainkban, ezért létkérdés, hogy az irodalom be tudja tölteni hivatását a kultúra alapján megváltozott terében. Hozzászólásom a nyitó szöveghez kapcsolódik, tiszteletben tartva a szerkesztőség felkérését. Saját modernség-felfogásom önálló kifejtésére így csak részlegesen vállalkozhatom, de talán lehetőség nyílik véleményem kiegészítésére a vita előre nem látható alakulásának függvényében.

(1970) Az angol kritikai konszenzus szerint a „modernizmus” (*modernism*) egy, a 19. század közepén-végén kezdődő, viktoriánus irodalmi és esztétikai tradícióval szembehelyezkedő irodalom- és művészetfelfogást jelent. Hogy pontosan milyen jellegű ez a lázadás az uralkodó hagyománnyal szemben, az máig vita tárgyát képezi (Astradur Eysteinnsson és Vivian Liska, szerk. *Modernism*. I. kötet. Amsterdam: John Benjamins, 2007. 2), de az kétségtelen, hogy a 20. század korai évtizedeiben számos újítással kísérletező írás született (Peter Childs: *Modernism*. London, Routledge, 2005. 15). A francia irodalomtudomány az irodalmi modernitást (*modernité*) nagyjából a romantika korától eredezteti. Vö. Michel Brix: *Le romantisme français: Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur, Peeters / Société des Études classiques, 1999, 302 pages, «Collection d'Études classiques, XIII». A „modernité” művészeti tartalma nehezen egységesíthető, de egyik megkülönböztető vonása a reflexivitás, mely a szöveg megalkotottságára és mediális közvetítettségére irányítja az olvasó figyelmét. *Littérature, modernité, réflexivité*, collectif sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Paris, Honoré Champion, 2002. 44. p.

¹⁰⁴ Az utóbbi két évtized kutatásaiban a „*cultural turn*” hozott változást, mégpedig a rekontextualizálás különböző próbálkozásaival. E munkák közül a kép és az irodalom témaköréből kiemelhető Pfothenauer, Helmut - Wolfgang Riedel - Sabine Schneider: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005., a tánc és az irodalom vonatkozásában Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995., a kultúra különböző kontextusainak a felvázolásai közül Mölk, Ulrich: *Europäische Jahrhundertwende: Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Göttingen: Wallstein-Verl, 1999. című munkája, amely irodalom-képzőművészet, szociológia, tudománytörténet, fizika, teológia és orvostudomány viszonyát vizsgálja. Megemlíthető a graz-i egyetem kutatóprogramja a *Moderne* témájában: <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne>

„Mi a narratív funkciója a modernség fogalmának [...] ?” – a bevezető tanulmány kiinduló kérdése az *elbeszélhetőség* távlatába helyezi a címben megjelölt tárgyat, s ez által azt igényli, hogy a „mondottság hogyanja” („das Wie des Gesagtheins”) kerüljön előtérbe a módszerről érkező mű olvasása során is. E meghívás szellemében kapcsolódva a szöveghez, hamarosan megmutatkoznak a javasolt megközelítés korlátai. Az elbeszélés-kutatás közismert tétele szerint a cím értelmezi a szöveg egészét. Fogas kérdés, vajon mit jelent az „alternatív” jelző a többes számú „modernségek” kifejezés előtt a vitaindító írás élén?¹⁰⁵ A több itt valójában kétféle lehetőséget felvető, megengedő indítványt jelent, vagy esetleg megújítási szándékkal kísérletező, a hagyományostól szándékosan eltérő megközelítésre utal? Az utóbbi értelemben kézenfekvő példaként lehetett volna említeni *A magyar irodalom történetei* című 2007-ben napvilágot látott háromkötetes vállalkozást, de a hivatkozás elmaradása azt sejteti, hogy itt talán mégis valami másra kell gondolni.¹⁰⁶

Tudományos kérdések narratív megközelítése immár korántsem tekinthető kísérleti jellegűnek, sőt, mintha a narrativitás korszaka köszöntött volna be

¹⁰⁵ Schein tanulmánya végéhez közeledve hivatkozik Charles Taylorra, aki *Two Theories of Modernity* című értekezésében a modernitás két kulturális modelljét vázolja fel, s a civilizációk különbsége miatt tartja helyesebbnek az egyes számban használt modernitás helyett az „alternatív modernitások” (*alternative modernities*) kifejezést, tehát egyértelmű, hogy Taylor nem irodalmi moderniségről, hanem társadalmi modernitásról szól, amely a kultúrát is magába foglalja. Tudomásom szerint Frank Kermode beszél irodalmi modernizmusról többes számban („modernisms”), bejelentve egyben a mozgalom végét is, amikor számot vet a modernizmusról szóló kézikönyvekkel az LRB-ben, 1986-ban: *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement* by C.K. Stead Macmillan ; *The Myth of Modernism and 20th-century Literature* by Bernard Bergonzi Harvester; *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts* by Roger Shattuck Faber

¹⁰⁶ A vitaindító „a magyar irodalomtörténet-írás közelmúltját szem előtt tartva” fogalmazza meg javaslatait, ezért nem igazán érthető, hogyan kerülhette el a szerző figyelmét *A magyar irodalom történetei*. I-III., Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.) Budapest, Gondolat. 2007., amely a szakszerű mérlegelésekről a szélsőséges megnyilatkozásokig élénk kritikai visszhangot váltott ki. A vitaindító kérdésfeltevése szempontjából azonban *A magyar irodalom történetei* mindenképpen elsőrendű forrásmunkának számíthatna, hisz azt még legszigorúbb kritikusi sem vonják kétségbe, hogy e többszerzős mű szakított az irodalomtörténeti rendszeralkotás meggyökeresedett alapelveivel, s az öröklött kánonok felülvizsgálatának igényével lépett fel. A vállalkozás a papíralapú kiadványokkal nem zárult le teljesen, hisz tovább bővül a kötetek hálózati kiadásához kapcsolódva, a *szó szoros értelmében* az élő, folyton alakuló irodalomtörténet eszményének jegyében. A nyitva tartott mediális közeg önmagában persze nem lehet záloga az örökség jelentését megújító megértés eszményének, de a hatástörténet „archiválásában” a technikai médium vélhetőleg egyedülálló szerepet tölthet be, természetesen nem a művek egyre „teljesebb” recepciójának, hanem az applikáció mozzanatának, tehát a mindig részleges értelmezések megértésének jegyében.

a hazai társadalomtudományokba a legutóbbi évtizedben.¹⁰⁷ A cím tehát inkább sejtet megengedő indítványt a modernség kétféle felfogására vonatkozóan. Ezt az opciót azonban kevesellni lehet, ugyanis a modernség nemzetközi szakirodalmában, csak az irodalomtörténet vonatkozásában, kettőnél jóval több modernség-fogalom van forgalomban, ha egyáltalán alkalmazza a kortárs irodalomtudomány a kérdéses kifejezést élő művészeti hagyomány megnevezésére.¹⁰⁸

Mit jelent a cím, ha a szerző által kijelölt narratív elméleti kereten belül maradva tudakozódunk? A megfogalmazás elvégzendő feladatra utal, amelynek mintha még a kezdetén volnánk. Az előrevetítés a programadó írások jellegzetes retorikai alakzata, mely alig leplezhető feszültségben áll az alternatív jelzővel, a lehetőségek megengedő felvázolásával. Állítás és megfogalmazás (meinen és sagen) között rés támad, amint az olvasó elfogadja a tanulmány ajánlatát, s a narratív retorika elemző készletével kísérli meg előzetesen megérteni a vitaindító írás címét.¹⁰⁹ Annyi bizonyosnak látszik, hogy „*Az alternatív modernségek koncepciója felé*” távolba mutat. Mint ahogy a görög lepse szótő jelzi, a valahová tenni, előre tenni értelmében a prolepszis mint elbeszélői eljárás, egy utólagosan bekövetkező eseményt előre elmesél, vagy elképzel egy később bekövetkező történést. Az utóbbi értelemben latolgatja Schein Gábor a hazai irodalomtörténet-írás *jövőbeli irányait*, holott számos általa előrevetített fejlemény, *már bekövetkezett*. Bizonytalanok a modernizmus irodalmának időbeli határai is a vitaindítóban.¹¹⁰

¹⁰⁷ A narrativitás az ezredfordulótól válik a történettudomány egyik kitüntetett kutatási területévé, elsősorban Gyáni Gábor alapvető elméleti tanulmányainak, valamint Kövér Györgynek és tanítványi körének az életrajzi műfajokhoz kapcsolódó forráselemzései révén. Természetesen a narrativitás sok más egyéb történettudományi módszertani megfontolással is kiegészül az említett szerzők, s mellettük mások munkásságában.

¹⁰⁸ A témával foglalkozó angolszász irodalmárok közül egyre többen jelzik, hogy a modernizmus fogalma mára már olyan sokfajta különböző művészettelfogást foglal magába, hogy nehezen kezelhető egységes fogalomként Michael H. Whitworth, szerk. *Modernism*. Oxford: Blackwell, 2007.

¹⁰⁹ A szövegben hivatkozott Paul de Man figyelmeztetett arra, hogy a retorikai olvasás szükségképpen lerombolja az irodalomtörténetet, s ennek hatálya alól a róla szóló elbeszélések sem vonhatják ki magukat.

¹¹⁰ A nemzetközi irodalomtudományban közmegegyezésszerűen hozzávetőlegesen a romantikától számítják a modernizmus megjelenését. Szokás 1922-öt az angol modernizmus egyik legfontosabb évének tekinteni, hiszen ekkor jelentek meg James Joyce *Ulysses*, T. S. Eliot *The Waste Land*, Katherine Mansfield *The Garden Party*, vagy Virginia Woolf *Jacob's Room* című írásai. Pierre Jourde legutóbb a XIX. század végét emelte ki a modern irodalom »monstrumából«, amikor tért hódít az ember »felfoghatatlan« tulajdonságainak, az örültség, a megosztott személyiség alakváltozatainak a színre vitele, a titokzatos, a rettenetes, a felfoghatatlan jelenségek megjelenítése. Pierre Jourde: *Littérature monstre: Etudes sur la modernité littéraire*, Balland, 2008.

Hogyan változik a modernség fogalmának narratív funkciója, „ha az irodalomtudomány a műfaji innovációkhoz, a nyelv- és szubjektumszemlélethez kötött esztétikai szemlélet perspektíváit fel nem adva, de azokat a szubjektum társadalmi konstruáltságának szempontjaival kiegészítve, vagy az utóbbiakat fókuszba állítva alapvetően különböző történeteket kezd el mesélni a 20. század irodalmáról?” Elnagyoltnak vélem a fenti képletet, amelyhez *A magyar irodalom története 1945-1991.* című mű szolgál viszonyításai pontként, de mielőtt ezzel kapcsolatos fenntartásaimat részletesen kifejteném, meg kell jegyeznem, hogy a kiinduló kérdést kísérő megjegyzésben, „nem hinném, hogy erre a kérdésre ma felelni tudnánk” a célelvű történetmondás szerkezete sejlik föl. Az irányított elbeszéléssel szemben azonban, a szerzővel ellentétben, *önmagában* semmi kifogásom, viszont aggályosnak vélem az *elbeszéltek narratív identitására* vonatkozó tételezést, amelyet a kijelentés magába foglal. Bizonyosan tudjuk azt, hogy *miről* szükséges elegendő tudást felhalmoznunk, hogy megfelelő rálátásunk nyíljon az elbeszélte történetre? Az értekező kinyilvánítva egyéb-iránt távolságot tart mind az egységes fejlődés-képzetnek alárendelt elbeszélésmódtól, mind pedig az elbeszélteket („a modernségek alternatív koncepciói”) adottságként tételező szemlélettől, amikor így folytatja bevezetőjét: „Ez a tanulmány sem erre vállalkozik, csupán egy kitérővel szabdalt utat igyekszik bejárni a kérdés pontosabb megértése érdekében.” A célkitűzés körvonalazása mintha tétovaságról tanúskodna, de hamarosan kiderül, hogy inkább tekinthető erős meggyőződés megfogalmazásának, mint mentegetőzésnek.

Az irodalmi modernség értelmezési keretfeltételeire vonatkozó előzetes megjegyzés több vitatható tételezést foglal magában. Valóban elkülöníthető volna az irodalmi modernség két létező, s szembenálló irodalomtörténeti elbeszélés-változata „a nyelv- és szubjektumszemlélethez kötött esztétikai szemlélet perspektívái”, illetve „a szubjektum társadalmi konstruáltságának szempontjai” alapján? Véleményem szerint kétséges a fenti megkülönböztetés megalapozhatósága, másfelől a gondolkodási minták történeti jelentősége, s használhatósága irodalomtörténeti elbeszélésben.¹¹¹ Az átmeneti alakzatok szorgalmazásában

¹¹¹ A kortárs nemzetközi irodalomtörténet-írásban szinte teljes egyetértés mutatkozik abban, hogy az irodalmat a romantika kora óta nem lehet elszigetelten vizsgálni az észlelés változó közegeitől, s ezek hatásával még egyes műfajok esetében is számolni kell. Jacques Dubois például abból indul ki, hogy a modernitás irodalmának viszonylag kevés új műfaja van, az egyik ilyen a bűnügyi regény, a másik pedig a prózavers, s mindkettő erősen kötődik az újsághoz, mint médiumhoz. Jacques Dubois: *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.; A sajtó és a képkultúra kialakulásával párhuzamosan vizsgálja az irodalom lehetőségi feltételeinek alakulását Alain Vaillant: *L'histoire littéraire*, Paris, A. Colin,

megnyilvánuló kibékítő szemlélet csekély interpretációs hatékonyságára nem emlékeztetném magunkat, ha a vitaindító nem hivatkozna a „derridai dekonstrukció”-ra, vagy Paul de Man nyelvfelfogására, tehát két olyan gondolkodásmódra, melyben az apória, az apória, s nem ellentmondás, amely dialektikus feloldásra vár.

Az ellentétes viszonyfogalmak felvázolása több kérdést vet fel. Mit jelent „a nyelv- és szubjektumszemlélethez kötött esztétikai szemlélet”? Az esztétikai megkülönböztetést éppenséggel tagadja a hermeneutikai indítású irodalomszemlélet, amely a kilencvenes években erőteljes recepcióesztétikai elkötelezettséggel, a legutóbbi időben pedig a mediális kultúratudomány szempontjaival kiegészítve kötődik a nyelv- és szubjektumfelfogásra alapozott irodalomtörténeti modell-alkotáshoz. Talán olyan irodalom-felfogásra lehet itt gondolni, amely ellentétes a „szubjektum társadalmi konstruáltságának szempontjai”-val? Az utóbbiakhoz sorolható gender studies, a test és teatralitás hazai diskurzusai, a térpoétikák, a trauma-tanulmányok azonban szinte kivétel nélkül a „nyelvi fordulat” utáni nyelv- és szubjektumfelfogást tekintik tájékozódási pontnak.

A közelmúlt fejleményeit figyelembe véve az irodalmi modernség hazai kutatásának mégoly vázlatos képét sem lehet megalkotni egy középpont köré szervezve. A művelt szakterület jóval tagoltabb, változatosabb, mint akár csak néhány évvel ezelőtt, s nem hiányozhat térképéről az eszmétörténet, a modern filológia, a határterületek, a színháztudomány, a művészetek kölcsönös megvilágítása, a fordítás kutatása, a kulturális antropológia, valamint olyan továbbra is erőteljesen jelen lévő gondolkodásmódok, mint a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció vagy a kritikai kultúratudományok, s ez utóbbiak rétegzettségének, tagoltságának, elágazó irányainak a megjelenítése. Alaposabban lehetne mérlegelni, milyen tanulságokkal szolgál a hazai gender studies, a posztkolonialitás, a testdiskurzus, a személyiség performatív elmélete, a teatralitás irodalmi kutatása a modernség irodalomtörténeti értelmezhetőségét illetően. Túlzás nélkül állítható, hogy legalább egy évtizedes idő-eltolódást mutat a hazai modernség-kutatás helyzetének leírása a vitaindítóban, mivel az értekező „a nyelv- és szubjektumszemlélethez kötött esztétikai szemlélet perspektívái” illetve „a szubjektum társadalmi konstruáltságának szempontjai” alapján véli megalapozhatónak az irodalomtörténet-írás

2010., valamint Alain Vaillant – Marie-Eve Thérenty: *L'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

két meghatározó elbeszélés-változatának a megkülönböztetését. A fentiekben felsorolt kutatási irányok egyre erősebb hazai jelenléte önmagában is elégséges alapot kínál a vitaindító kételemű rendszerezésének felülvizsgálatához.

Schein Gábor többször hivatkozik Heideggerre, ezért az időszűrőség kapcsán indokolt emlékeztetnem arra, hogy a német bölcselelő a megértés előzetesség szerkezetében három összetevő kölcsönhatásával számol: a *Vorgriff* (az előzetes fogalmiság), a *Vorsicht* (az előretétekintés), és a *Vorhaben* (az előzetes megértés) együtt képezi azt a közeget, amelyben a megértő pillantás elé kerülő dolgot valamiként értelmezzük. Heidegger következtetése szerint ezért nem az a valódi kérdés, hogyan lépünk ki, hanem éppenséggel az, hogyan lépünk be a „hermeneutikai körbe”. Más szóval elsősorban arra kell figyelemmel lennünk, hogyan kapcsolódunk be az értelmezés hagyományába. Ha ezt elvétjük, meg fogjuk tapasztalni a hatástörténet gondolkodói akarattal uralhatatlan hatalmát.

Nincs összhang a történetmondás jelene és az elbeszélt történet között a vitát kezdeményező tanulmányban.¹¹² Jellemző példaként az alábbi okfejtés említhető: „a *Nyugat* kutatásában, ami a magyarországi irodalmi modernség vizsgálatának talán a legkiterjedtebb területe, a 80-as évekig mintegy alapvetésnek számított, hogy a társadalmi modernitás és az irodalmi modernség egymást feltételező, szétválaszthatatlan, fejlődéselvű, szinkron folyamatok, amit a későbbi város- és mikrotörténeti kutatások nálunk is erőteljesen cáfoltak. A modernség irodalmának kutatása azonban erről kevésbé vett tudomást, és a marxizmus szemléletmódjainak háttérbe szorulásával a társadalomtörténeti perspektívák kizárásával értelmezte tárgyát.” Azt nem vonom kétségbe, hogy az 1980-as évekig efféle szemléletmód jellemezte az irodalmi modernség hazai kutatását, de azóta eltelt három évtized, s érvényét veszítette a mondat második felében megfogalmazott megállapítás, mely szerint az irodalomtörténet-írás „a marxizmus szemléletmódjainak háttérbe szorulásával a társadalomtörténeti perspektívák kizárásával értelmezte tárgyát”. Ebben a vonatkozásban elég csak utalnom – a Schein Gábor által is szóba hozott – kultuszkutatásra, de sorolni lehetne az olvasásszociológiától az archívum történeten át a nő írás, az új történetiség, vagy a mikrotörténet jegyében végzett vizsgálatokig a kínálgó példákat a legutóbbi évtizedből.

Schein a közelebbiről meg nem határozott társadalomtörténeti nézőpont irodalomtörténeti alkalmazása mellett érvel, s ennek jegyében azt

¹¹² Az elbeszélés-elmélet javasolt értelmezési távlatából az *anakronia* jelensége bukkan fel a vitaindítóban, magyarán a történet és a történet elbeszélése között – idősíkon jelentkező – eltérések mutatkoznak.

szorgalmazza, hogy „a modernség (!) az újítás és a konzervatív elrendeződések kultúrmodelljeit egyenrangúan, egymást keresztezve érvényre juttató alternatív elbeszélésekben vizsgáljuk.” A magam részéről nehezen tudnám egyértelművé tenni, mit lehet irodalomtörténeti távlatból „az újítás és a konzervatív elrendeződések kultúrmodelljei” kifejezéseken érteni. A fenti két modell talán elsősorban nem irodalmi, hanem mentalitástörténeti, ideológiai, esztétörténeti ismérvekkel írható le, de az sem kizárt, hogy kifáradt, vagy holt metaforák átnevezéseként értékelhető, úgy, mint progresszív, haladó, polgári versus konzervatív, maradi, rendies, és így tovább. Az idősebb nemzedékek tagjai számára még nem halványult el az emlékezete annak a gondolkodásmódnak, amely nem tett világos különbséget az irodalom művészi feladata, a nyelv megújítása és a társadalmi haladás szolgálata között, s kényszeresen ellentétes viszonyfogalmakat termelt. Schein meggyőződése szerint „az irodalomtudománynak kritikai tudománnyá kellene válnia.” A kritikai tudomány szerkezete Schein leírásában ismeretelméleti mintájú, s az ideológiakritika emlékezetét hordozza. A javaslat mérlegelése során ugyanakkor arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy az ideologikus irodalmi konstrukciókkal szemben feltámadó ellenállásnak az érzékelése sem magától értetődő a fiatalabb nemzedékek tagjai számára, akikhez a marxista kultúratudomány napjainkban jószerivel angolszász közvetítéssel jut el, s a politikai elkötelezettség firtatása az értelmezés magától értetődő mozzanata a posztkolonialista kritika, a feminizmus, a gender studies, a kulturális materializmus vagy az új-historizmus diszkurzusában.

A történet és az elbeszélés idősíkja között támadó *feszültség* jellemző példaként említhető a vitaindítóban a társadalmi tér szimbolikus és imaginatív aspektusainak – egyébként teljesen indokolt – hangsúlyozása kapcsán olyan kutatások szorgalmazása, s hiányként történő felsorolása, melyek már régóta velünk vannak, s az utóbbi évtizedben mondhatni virágkorukat élik. A nemzettudat narratívái, a nő, a vallási és etnikai közösségek társadalmi szubjektumának megalkotása, a város elbeszélése a legutóbbi évtizedben a diákköri konferenciák, kutatói pályázatok, PhD értekezések, tudományos tanácskozások, sőt kongresszusok leggyakrabban felbukkanó témái közé tartoznak, s a sort még hosszasan lehetne folytatni az emlékezhely, az irodalmár hivatásának intézményesülése, a sztereotípiák, a művészetek kölcsönhatása, a medialitás vagy a nemzeti irodalomtörténet-írás eredetének

illetve fogalmi rendszerének kutatásával.¹¹³ Az „időszerű kérdése”, s a „kérdés időszerűsége” a hatástörténeti folyamatban merül fel, a nélkül persze, hogy léteznének kéznél levő módszerek, amelyeknek a segítségével megnyithatnánk, s akadálymentessé tehetnénk a valódi, érvényes kérdezés felé vezető utat. Megszólalásom hozzászólás, ezért a felkínált narratív elméleti kereten belül maradván meg kell fogalmaznom néhány észrevételt az irodalomtörténeti *célelv* és *fejlődésv* különbségéről.

Vajon megjeleníthető-e *folyamat* valamilyen *célelv* alkalmazása *nélkül*? A történet elbeszélése aligha nélkülözhet valamely *célelv*et. A szövegszervező eljárások szükségképpen belső összefüggésrendet teremtenek a történet egyes alkotóelemei között. Véleményem szerint önmagában nem hiba, ha a narrátor irányt szab elbeszélésének, *aggályosabbnak* tekinthető ennél a *célelv* *létfajosságának kétségbevonása*. Egy írói pálya alakulástörténeti irányainak utólagos mérlegelése az irodalomtörténész megszokványosabb elbeszélő műveleteinek egyike, számolatlanul lehetne példákat említeni rá Brunetiére-től Lanson művén át Horváth Jánosig. A visszatekintő távlat a szükségszerűen magában foglal olyan művészeti tapasztalatot, amely az értelmezett mű megjelenése idején még nem lehetett jelen, így keletkezhet az a látszat, hogy az értekező felvilágosultabb a bírált alkotónál, az irodalomtörténeti mű pedig a szépirodalmi alkotásnál. A *célelv*et követő elbeszélésmód megkérdőjelezése azonban kizárólagosabb álláspont, mint a tökéletesedő képzetétől megfosztott saját teleológia megengedő alkalmazása a megértés részlegességének belátásával, annak tudatában, hogy az elrendezés, a strukturálás művelete kiküszöbölhetetlen.¹¹⁴ A *célelv* kiiktatása helyett indokoltabb *különböző célelv*ek *kölcsönhatásával* számolni, mely feszültségeket, sőt ellentmondásokat is érzékelhetővé tesz. Ez utóbbi felfogás érvényesül *A magyar irodalom története I-III.* felépítésében, amelyben a kisebb szerkezeti egységek *különböző célelv*ek szerint szerveződnek, s ennek következtében keletkezhet az a látszat, hogy a mű *nélkülöz* bármiféle

¹¹³ Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Bp., Akadémiai – Universitas, 2004. ; S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*. Bp., Balassi, 2005. E vita keretében irányzatok, tendenciák, jelenségek érzékeltetésére van mód, ezért, ha csak a vitaindító esetenként nem szólít fel erre, kényszerűen le kell mondanom egyéni teljesítmények kiemeléséről.

¹¹⁴ Vö. Gyáni Gábor: *Történelmi esemény és struktúra: kapcsolatuk ellentmondásossága*. Történelmi Szemle, 2011/2. 53: (2) 145-161. pp.

rendező elvet.¹¹⁵ Más művészeti hitvallásoknak megfelelő célelvek, s akár szerzők távollétének a szóvá tétele természetesen nem jogosulatlan, ha a bíráló hallgatólagosan nem a teljesség megvalósíthatatlan ábrándjának a jegyében fogant. Az irodalmi mű a változó időben nem azonos önmagával, korántsem „ugyanaz” az értelmezés tárgya, ahogyan a mindenkori jelen értelmező horizontján megjelenik, ezért sem kívánatos egyetlen hagyománynak alárendelni az irodalomtörténeti áttekintést, de hiú remény érvényre juttatni a célövet kiiktató szemléletet is. A célelv nem értéksemlges, ugyanakkor nincs szükségyszerűen alávetve a fejlődés eszméjének.¹¹⁶ Nem a rendszeralkotás teljes feladására, hanem *önmagukban konzisztens célelvek kidolgozására volna szükség*, amelyek versengő irodalomtörténeti elbeszélésekben mutathatnák meg *interpretációs hatékonyságukat*. Az *alkalmazás sikere nem szolgálhat kizárólagos mértékként* elméleti-módszertani kérdések eldöntéséhez, de az talán megkockáztatható, hogy az applikáció hatóköre, kiterjedése és interpretációs teljesítőképessége az egyik biztosítéka az irodalomtörténet-írásban alkalmazott elméletek továbbélésének. Meghaladni csak azt lehet, amit alkotó módon elsajátítottunk.

Akkor, a kilencvenes évek elején valóban a *posztmodern* távlata tette lehetővé, hogy az *irodalmi modernség* egésze új megvilágításba kerüljön a magyar irodalomtörténetben, a szaktudomány vonatkozásában pedig a modernség négy korszak-alakzatával számoló elmélet alkalmazása bizonyult hatásosnak. A létező irodalomtörténeti rendszerezésektől nagy távolság választotta el a recepcióesztétikára alapozott felfogást, amely szerint az esztétikai tapasztalat

¹¹⁵ Nincs jelen a maga jelentőségének megfelelően a hazai szakmai tudatban, hogy az egyik legérdekesebb, brit eredetű, terjedelmes és új német irodalomtörténeti vállalkozás lemond a narratíva alkotásáról, ahogyan a *Magyar irodalom története*i is teszi, de míg a Denis Hollier szerkesztésében megjelent *A New History of French Literature*, Cambridge, MA – London, England: Harvard University Press. 2004. című mű egy-egy irodalmi eseményhez kapcsolódó évszám köré szervezi anyagát, addig az új német irodalomtörténet tematikus kiselbeszéléseket sem ad, hanem szigorúan kronologikus rendben egyes műveket, esetleg életműveket mutat be, rövid terjedelmű írásokban. Wellbery, David E. – Judith Ryan – Hans Ulrich Gumbrecht u.a. (Hg.): *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: University Press, 2007 [*A New History of German Literature*. Harvard University Press 2004].

¹¹⁶ Szegedy-Maszák Mihály évtizedek óta élesen bírálja a fejlődéselvnek alárendelt nemzeti irodalomtörténet-írás gyakorlatát, ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy nem elegendő, ha a magyar irodalom jellemzéséhez és értékeléséhez a világirodalom „vezető” irányzataihoz kapcsolódás szolgál viszonyítási pontként, ezért folyamatosan szorgalmazza a magyar irodalom nemzetközi összefüggérendszerének újragondolását. A vitaindító megalapozatlanul tulajdonítja Szegedy-Maszák Mihálynak az irodalmi központhoz felzárkózó periféria gondolati alakzatát.

beszédszerű képződmény, az irodalomtörténet pedig nyelvi-poétikai magatartások alakulástörténeteként fogható fel, amelyben a nyelvhasználat énként értett szubjektum önértelmezése és világhoz való viszonya tárul fel. Az irodalmi korszakváltások értelmezése a hatás- és befogadás elméletre alapozott irodalomtörténetben beszédmódok történeti kölcsönhatásából indul ki, melynek a feltételei időről időre változnak, ezért tervezhetetlenek, de mégsem a tetszőlegesség elve szerint következnek be. A *hatástörténet* figyelemmel tartása, reflektált elsajátítása a szükséges feltétele annak, hogy az irodalomtörténet képes legyen megmutatni az irodalmi folyamat belső összefüggéseit, a *poétikai funkciók történeti áthelyeződésének* mozgását, folytonosság és megszakítottság dinamikáját, az „egyidejű nem egyidejűségek” (Koselleck) feszültségekkel teli rendszerét. Az irodalomtörténet értelmezője a hatástörténeti folyamat részeseként a *megértés jelenbeli feltételrendszerit* vizsgálja a recepcióesztétikára épített irodalomtörténetben. Az utóbbi megértési mozzanat létesít az *irodalmi hermeneutika* számára átjárót az ezredfordulón a *hermeneutika-ellenes „Medienkulturwissenschaft”* irányába, az észlelés közegeinek, s a közvetítés rendszereinek a vizsgálata felé, amelyekben keletkeznek, s megjelennek számunkra ma az irodalomtörténet időszzerű kérdései. A recepcióesztétikai illetve a médiaarcheológiai korszakretorika összeilleszthetőségének kérdése a hermeneutika és a kultúratudományok ellentmondásoktól sem mentes viszonyának értelmezésével együtt *formálódik* napjainkban a hermeneutika vonzáskörében.

A nemzetközi és a hazai társadalomtudományok időviszonyainak összetettségére jó példaként említhető, hogy a magyar irodalomtörténet-írás recepcióesztétikai fordulatát megelőzően, azzal hozzátétőleg párhuzamosan a nyugat-európai és amerikai *kultúratudományokban* az *1980-as évek végéig* az a nézet volt az uralkodó, melynek lényegét pontosan kifejezi a *kultúra mint szöveg* metafora, amelyet ma, 2011-ben Schein Gábor képvisel vitaindító írásában. Az *1990-es években* viszont odakint megváltozott ez a kutatási távlat. Előtérbe kerültek a kultúra performatív vonásai, melyek magyarázatot kínáltak arra, hogyan létesít az ember gyakorlati viszonyt létező és lehetséges valóságokkal a *határátlépés* képessége révén. Legyen szabad itt csak felsorolásszerűen utalnom az identitásképződés performatív folyamatának a vizsgálataira, a társadalmi nem jelenségét kulturális képződménynek tekintő elméletekre, vagy a test jelentésének a kiterjedt kutatására. A hazai társadalomtudományok felől nézve – többek között – nyilvánvaló

ütemkülönbségek tanúi lehetünk, amelyeket az értelmezés *eltérő hagyományai* bonyolítanak. Magam úgy látom, hogy a legutóbbi évtizedben fokozatosan, de egyre gyorsuló iramban közelednek egymáshoz a külföldi s a magyar irodalomtudományban zajló folyamatok. Ez az egységesülés tette láthatóvá, hogy a szubjektum eltörlésének jegyében lezajlott évtizedek után talányos módon még mindig tartja magát ez a metafizikus maradvány, vagy rögeszme, s az átértelmezett fogalom újrahasznosítására tett kísérletek újabb és újabb területeken bukkannak fel. Nemcsak feminista, poszt-dekonstrukciós, pszichoanalitikus indíttatású alapszövegek fordításai jelennek meg magyarul immár közel egy évtizede folyamatosan, de magvas kommentárok is. *A szubjektum felülvizsgálatának* jegyében zajló kutatásokkal párhuzamosan bon-takozott ki, részben ellentétes, „anti-humanista” irányzatként a nyugati tudományosságban a „*Medienkulturwissenschaft*”, amely az ezredforduló után a filozófia és a kommunikációelmélet mellett a hazai irodalomtudományban, s közelebbről a modernség kutatásában is fokozatosan teret nyert. A helyi időszámítást összevetve más időzónákkal mindig számolni kell a térbeli és időbeli eltolódásokkal, ebből azonban nem következik az, hogy – Esterházy-átiratokat parafrázálva – *a hely, ahol vagyunk*, nem volna *létezésünk legfontosabb színtere*, a viszonyítás viszont alighanem elkerülhetetlen, s amint talán az iménti futó elemzésből látható, ez nem is olyan egyszerű, sőt roppant kényes művelet, amint az lépten-nyomon megmutatkozik a vitaindítóban is.

Schein látképe szerint a kultúra értelmezésében a német hagyományt ma az angolszász értelmezési modell váltotta fel. Véleménye szerint a heideggeri bölcséletben gyökerező német nyelvfelfogás a betű materialítására alapozott, amelyet a humántudományban a szellem (*Geist*) és a tiszta ész (*Vernunft*) fogalmai határoznak meg. Ezzel szemben az angolszász gondolkodás kitágítja a nyelv fogalmát, írásnak tekint mindent, „amit az ember önmagából és a dolgokból csinál, illetve ami eközben az emberrel és a dolgokkal történik, beleértve a szimbolikus eseményeket, a kollektív rituálékat, a társadalmi szerveződések, a technikák és a médiumok mindinkább előtérbe kerülő eljárásait. E társadalmi gyakorlatok szempontjából is eltérő kultúrák közös alapfogalmává az írás vált”. Schein a nemzetközi tudományosságban tételezett fenti fordulat tanulságai alapján vonja le azt a következtetést, hogy „a szubjektum önkonstruálásának és objektummá válásának kettős dinamikája számtalan változatban ismerhető fel nyelvi magatartások alaptényezőjeként. Úgy vélem, a nyelvi magatartások és az irodalmi diszkurzusok

vizsgálatakor az irodalomtörténet-írás nem zárkozhat be a nyelvnek a betű materialitásához kötött fogalmi körébe.” A betű materialitásának kérdését a magam részéről másként értelmezem Heidegger bölcséletében. A nyelvet Heidegger nem kapcsolja a betűhöz, éppen ellenkezőleg, a beszélgetés szellemének érvénytelenítésén munkálkodó hermeneutika-ellenes médium-archeológia véli a kommunikációt materializálhatónak a betűvel.¹¹⁷ Heidegger gondolkodó nyelvről beszél, amelynek a szelleme nem materializálható, mert a megismerő tevékenységgel szembeállított gondolkodás feladata, hasonlóan a költészethez nem a dolgok megragadása, hanem nyelv teremtése, mely a megértő látás számára új mezőket tár fel. Mit jelent gondolkodni? Heidegger azt mondja, hogy a gondolkodás a tudományokkal ellentétben nem eredményez tudást, nem segít hasznos életbölcsetséghez, semmiféle rejtélyt nem old meg, s közvetlenül nem ad erőt a cselekvéshez.¹¹⁸ A gondolkodó nyelv „hallva néz és nézve hall,” ezért a médiatechnológiai szemlélet nem képes kioltani szellemét, sem a nyelv látható, sem pedig hallható médiumának az anyagszerűségével, így a betű materialitásával sem.

Messzire vezetne, ha a vitaindító konstrukciójának minden elemét számba véve fejteném ki, miért gondolkodom másként Heidegger örökségéről, a kultúra nyelvbe foglaltságáról, a „nyelvi magatartás” fogalmáról, és irodalomtörténeti alkalmazhatóságáról. Ezt a problémaköteget itt nincs mód részleteiben kibontani, mivel a vitaindító elsőrendű kérdése a kultúratudományok mai helyzetére vonatkozik az irodalomtörténet-írás összefüggésében. Egyetlen kézenfekvő példával kívánom érzékeltetni, hogy mindazzal szemben, amit Schein állít a nyelvi megelőzöttség „szűk” értelmezéséről, megállapítható, hogy a hermeneutikai szemléletű irodalomértelmezés, amely belső irányzati tagoltságát tekintve az 1990-es években sem homogén, gyakran elemezte a nyelvi világok feltartóztathatatlan megsokszorozódásának, s véletlen találkozásának példájaként Esterházy remek fiktív Duna-menti útirajzát, a *Hahn-Hahn grófnő pillantását*. Magam úgy vélem, hogy a posztmodern nyelvszemlélet akkor, a kilencvenes években sem fedte el, hogy az esztétikai tapasztalat nem elszigetelt nyelvi térben keletkezik, hanem az irodalom körül morajló nyelvi világban. Esterházy írásművészete az előkelő esztétikai megkülönböztetés fenntartása helyett a „ráhallgatást” ösztönözte a „világ nyelvi konverzációjára.” Az Esterházy-szöveg olvasásában az is egyértelműen megmutatkozik,

¹¹⁷ Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München, Fink, 1995. 39. p.

¹¹⁸ Martin Heidegger: *Was heißt Denken?* Tübingen, Niemeyer, 1971, 161. p.

hogy éppenséggel a Duna leírásában közbejövő diskurzusok keveredése jelentette a korabeli értelmezések közös felismerését, amely szerint a Duna, mint olyan, tehát maga a dolog, amely szemben állna a megismerő alannal nem, csakis nyelvi világok részeként, értelmezett alakban létezik, mondhatni Heideggerrel szólva, „In der Welt Sein.” Schein bíráló megjegyzést tesz „a „nyelvi megelőzöttség” tisztán esztétikai játékteréről, amelyből éppen azt hiányolja, amit az a fentiek szerint magában foglal: a szociokulturális környezetet nyelvi közvetítettségét, az irodalmi, s populáris regiszter, a művészet és a valóság merev szétválasztásának a feloldását.¹¹⁹ A heideggeri gondolkodó nyelv hagyományához kapcsolódó irodalomértelmezés számára a *kultúra* meghatározó *médiuma a nyelv*. Ennek szellemében a kilencvenes években készített Esterházy-elemzések azt sugallták, hogy nem tartható tisztán az irodalmi nyelv, az esztétikai szféra pedig nem különül el előkelően más nyelvi regiszterektől a környező nyelvi világ terében.

Schein Gábor a nyelvi játékok változatainak a teljesebb figyelembevételét szorgalmazza az irodalomértelmezésben. „Ezekkel az irodalom nem csupán osztozik és versenyez a szimbolikus társadalmi terek felépítésében, de mivel az irodalmi mező amorf és körülhatárolhatatlan módon ágyazódik a társadalmi tér egészébe, ezek a nyelvjátékok előre meghatározzák, vagy más módon alakítják a keletkező irodalmat.” Ezzel a megállapítással messzemenően egyetértek. Véleményem szerint azonban a kultúratudomány mai távlatából nem az a valódi kérdés, hogyan oldhatók fel a különböző nyelvi játékokat elválasztó határok, s így továbbra is jogosult-e elválasztani Marx példaként említett alapító művét, a *Tőkét* a szépirodalomtól, hanem az, hogy az irodalom képes-e egyáltalán *valamiben többet* nyújtani más nyelvi játékoknál, vagy technikai médiumoknál a harmadik évezredben. Úgy vélem, ezért érdemes bevonni a kultúra különböző nyelvi tereit a történeti vizsgálódásba, mert ezek az észlelési közegek egyre hatékonyabban alakítják az irodalmi szöveg

¹¹⁹ A fenti kételemű fogalmi megkülönböztetések belső korszakképző jelentőségre tehetnek szert az irodalmi modernség alakulástörténetében. Két jelentős reflexióra emlékeztetnék. Wagner elutasította a modernséget, mert a kortárs industrializált (populáris) tömegkultúrát értette rajta: „Ez a mostani civilizált világ művészete. Igazi lényege az ipar, morális célja a pánzszerzés és esztétikai iránya az unatkozók mulattatása. [...] A mi művészetünk a modern társadalom szívéből, e társadalom körforgásának középpontjából, a nagy pénzspekulációból szívja életerejét [...] - leereszkedik a proletariátus mélységeibe és mindent, ahová életnedvét előnti, megbecstelenít, elgyöngit, elembertelenít.” Richard Wagner: *Művészet és forradalom* (1849). In: *Művészet és forradalom*, Bp., Révai. 1914, 49. p. Nietzsche hasonló értelemben ítéli el a rabszolga-morálban élő modern kultúrát.

megértésének a feltételeit. Másfelől az irodalmi szöveg nyelvének közlési igénye – Heidegger sugalmazása szerint –, csakis *más nyelvek viszonylatában* válhat valamiként megérthetővé.

Lassan elhalványul az emlékezete annak, hogy valamikor a 19. század végéig az irodalom valóban a nemzeti önismeret narratíváit formáló intézményként működött, s „a társadalmi önértelmezés reprezentációit alakító szimbólumok termelője” is volt. Jómagam óvatosan foglalnék állást abban a kérdésben, hogy a kultúrát hordozó, megőrző és közvetítő közegek belső energiában gazdag átváltozásának korában helyre lehet-e állítani az irodalomtörténet-írás *modernség előtti* intézményét. Talán az oktatás közvetítő, kánonalakító tevékenysége révén az irodalomtörténet továbbra is számottevő hatást fejthet ki, mely változatlanul indokolt is. Fogas kérdés, hogy irodalomtörténeti üzenet egyáltalán meg tud-e jelenni a kultúra önszabályozó rendszerében, az összehasonlíthatatlanul erősebb média-hatásokkal célba juttatott információk végtelen áradatában, amelyek valóban „a társadalmi önértelmezés reprezentációit alakító szimbólumok” termelői.

A kultúratudományban végbement fordulat jellegét és jelentőségét másként látom, mint a vitaindító, s a köztünk lévő legfontosabb nézet különbséget olyan példával kísérelem meg érzékelteni, mely remélhetőleg azt is láthatóvá teszi, milyen szempontból vélem vitathatónak a bevezető tanulmány nyelvi működéssel és szubjektummal kapcsolatos állításait.

Schein Gábor követésre méltó példaként utal az angolszász kultúratudományi megközelítésre, amely véleménye szerint a nyelv fogalmát kitágítja a gondolkodás heideggeri hagyományához képest, s a kultúrát írásnak tekinti. Schein a fordulat jelzéseként félreérthetetlen utalást tesz a szubjektum performatív elméleteire, amikor így határozza meg a kultúra fogalmát: minden, „amit az ember önmagából és a dolgokból csinál, illetve ami eközben az emberrel és a dolgokkal történik.” Az angolszász kultúratudomány egyik meghatározó irányzata valóban *a valóság és a szubjektum diszkurzív felépítményeinek értelmezésére* vállalkozik. Közelebbről szemügyre véve azonban azt látjuk, hogy legszínvonalasabb teljesítményei szinte kivétel nélkül a szubjektum nyelvi létesülésének feltevéséből kiindulva vállalkoznak a performatív felépítettség elméleti konstrukciójának kidolgozására, s az értekezők döntő részben posztstrukturalista nyelv- és szubjektumelméletekből merítik végső

fogalomkincsüket.¹²⁰ A koncepciók magját a nyelv világokat teremtő képessége alkotja, azok az erősnek nevezett performatív folyamatok, amelyek a szubjektumot katakréziásszerű nyelvi képződményként alkotják meg, aki/amely metaleptikus tulajdonsággal, magyarán határátlépő képességgel rendelkezik.¹²¹ A fenti fejtegetéseket összegezve úgy gondolom, hogy nem indokolt szembeállítani az irodalom nyelvi-poétikai-retorikai megközelítésével az angolszász kultúratudományokat. E tétel mellett számos irányzatra lehetne hivatkozni, melyek kétségesen teszik a vitaindító megkülönböztetésének a feltétlen érvényességét. Egyetlen példát említenék.

Az utóbbi évtizedben a *posztkoloniális kritika* itthon távolról sem részesült olyan kitüntetett figyelemben, mint például a gender studies. Ennek vélhetőleg az is oka lehet, hogy a szó szoros értelmében a *posztkoloniális kritika nem irodalomelmélet*. A posztkoloniális kritika a gyarmati léthelyzetet a legkülönbözőbb elméleti-módszertani megközelítéssel vizsgálja. Érintkezik számos ponton a posztstrukturalizmussal, de nem rendelkezik koherens olvasáselmélettel. A teoretikus háttér sokszínűségéből következően a posztkoloniális kritika legfőbb módszertani sajátossága, hogy *szövegek szoros*, gyakran dekonstrukciós indíttatású *olvasására vállalkozik*, de a legkülönbözőbb interpretációs stratégiák elemzési szempontjainak a váltogatásával. Így kaphat kitüntetett figyelmet a posztkoloniális történeti munkákban a hatalmi viszonyok diszkurzivításának elemzése, a pszichoanalitikus kritika, a trauma elmélete, a szimptomatikus szövegmagyarázat, és még számos irányzat módszertana. Hazai vonatkozásban Bényei Tamás munkáira lehet itt hivatkozni.

Vannak hazai értekezők, akik szerint a posztkolonializmus interpretációs stratégiája azért is érdemel nagyobb figyelmet, mert alkalmazhatónak látszik a magyar irodalmi örökség újraolvasására. Magam úgy látom, hogy a gyarmati helyzet elemzése lehetőséget kínál olyan kétpólusú elmentések lebontására, mint amilyen az elnyomó és az elnyomott, azonban

¹²⁰ A kérdéskörrel legutóbb magyar szerző szakmunkája is megjelent angol nyelven. Bollobás Enikő: *They Aren't Until I Call Them. Performing the Subject in American Literature*. Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2010.

¹²¹ A roppant kiterjedt angolszász szakirodalomból kiemelnék a modernség értelmezéséhez használható munkák közül kettőt: a küszöbátlépéssel bekövetkező kétértelműséget, zavarodottságot hangsúlyozza mindkettő, a társadalmi rend felbomlását követő karneváli határátlépések vonatkozásában Peter Stallybrass és Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press, Ithaca New York, 1986. című könyvét, a térbeli átmenetek összefüggésében pedig Paul Smethurst: *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Rodopi, Amsterdam, 2000. című munkáját.

a hazai történelmi viszonyok leírására efféle sémával régóta senki sem kísérletezik, mivel alkalmatlannak bizonyult értelmezési alakzatokról van szó. Köztudomású, hogy a marxista megközelítés létrehozott kételemű fogalmi ellentéteket az 1945 utáni történetírásban (haladó-reakciós, kizsákmányoló-kizsákmányolt stb.), de ezek régóta kiüresedett, használaton kívüli ideológiai metaforák, így újraértésük nem jelent valódi kihívást az irodalomtörténet-írás számára. Nem vonom kétségbe, hogy a posztkoloniális kritika kiterjeszthető a magyar kulturális örökség vizsgálatára, de számottevő kísérletek hiányában ez a feltevés további bizonyítást igényel, mint ígéret viszont várakozást kelt.

A *fordíthatóság kérdése* nem merül fel az ajánlott, elsősorban angolszász kultúratudományi irányzatok kapcsán a vitaindítóban, holott a közvetítés sikere szempontjából alapvetően fontos. Közhelyszámba menő megállapítás, hogy a befogadás egyik akadályja a hazai és a külföldi irodalomtudományok nyelvi közegének különbözőségében kereshető. Talán tudatosabban lehetne a modern filológia művelőjének törekednie a célnyelvhez jobban igazodó rugalmas, hajlékony megoldásokra, amikor magyarra ültet át valamely idegen nyelvű elméletből származó fogalmat, gazdagítva a magyar szaknyelv szókincsét. *Elsőrendűen fontos*, kiemelkedően értékes *szaktudományos tevékenység*-nek tekintem a fordítást. Ugyanakkor a hazai és nemzetközi kontextusok változtatása roppant terhet ró a magyar nyelvű értekezőre. A posztkoloniális kritikából merítve példát: az allegorikus szövegmagyarázat, a reprezentáció elvű olvasás, az ábrázolás, a mimézis elvének érvényesítése számos vita tárgya volt az utóbbi két évtized hazai irodalomkutatásában, egészen más kontextusban, s erre érdemes a jobbára *idegen nyelven értekező*nek reflektálnia a fogalom magyar nyelvű használata során, a *terméketlen félreértések* elkerülése érdekében.

A végső soron tematikus indíttatású posztkoloniális olvasat is kitüntetett figyelmet fordít a szövegek *poétikai-retorikai* sajátosságainak az elemzésére. Kétségtelenül megkülönbözteti a posztkoloniális diszkurzust a hazai irodalomértés „nyelvközpontú”, történeti-poétikai szemléletmódjaitól, hogy *elkötelezett* bizonyos normák mellett, így a szövegek politikai és etikai aspektusát megkerülhetetlen vizsgálatai szempontként tartja számon. Ezzel kapcsolatban viszont meg kell jegyezni, hogy nem várható el posztkoloniális érdeklődés attól az interpretációs irányzattól, amely az irodalom nyelvi létmódjára alapozza a létesülő jelentés vizsgálatát, ezért az a-politikusság mulasztásként sem róható a terhére. Magától értetődő, hogy nem jelenhet meg az irodalmi nyelv retorikai szerveződésére összpontosító elmélet horizontján a posztkoloniális

értelemben vett politikum, vagy az eticitás kérdése *azonos alakban*. Az etikai érdeklődés olyan erőteljesen jelen van a „nyelvközpontú” interpretáció vonzókörében is, hogy talán szükségtelen hivatkoznom cselekvés és textualitás viszonyának az etikai vonatkozásaira a „retorikai olvasásban”, vagy az autoritás-auktoritás szövevényes kérdését jogi, etikai és politikai összefüggésekben kibontakoztató Derrida munkásságára,¹²² s összességében a performativitás kiterjedt kutatásaira, amelyek talán abban közösek, hogy a szó tetté válásának feltételeit vizsgálva olyan fogalmakat vonnak kérdőre, mint az intenció, a beszélő alany jelenléte, a kommunikáció (írás), a többértelműség (disszemináció), az abszolút kontextus, amelyek döntő fontosságúak a nyelvi megnyilatkozás etikai és politikai értelmezhetősége szempontjából.

A modern irodalom történetésének az egyik méltó feladat ma, az észlelés és a megértés közegeinek átalakulása közben az lehet, hogy *felfedezze* a kutatás feltáratlan területeit, s *újraértse* az irodalom fogalmát. Kánonalakítás vagy szabálmódosítás helyett *új kérdések kidolgozására van szükség* a magyar irodalomtörténet-írásban. Távolról sem könnyen eldönthető kérdés, teremthető-e összhang, vagy a finom hangolások ellenére feloldhatatlan a feszültség a *hermeneutika* és a „*Medienkulturwissenschaft*” között. Milyen értelemben tekinthető médiumnak az irodalmi szöveg? Kétféle gondolkodásmód és értelmező rendszer összjátékát igényli e kérdésre adható válasz megkísértése.

A műalkotás képződménnyé válásának folyamatát elemezve Gadamer szöveg és interpretáció kölcsönhatását feltételezi, s azt mondja, hogy *az értelmező részesül* a történetyszerű megértés eseményében. A szöveg is átváltozáson megy át, képződménnyé alakul az olvasó szövegteremtő tevékenysége révén, tehát applikatív megértésének az időszerű feltételeit magába foglaló jelentéssel telítődik. A szerkezet nem teljesen szimmetrikus, mivel a szöveg és az értelmező mellett, de inkább fölött, a történet voltaképpen kiváltozója és „vezérlője” maga a bekövetkező megértés, a Heidegger adta értelemben. Gadamer számára a megértés általános elméletének kidolgozásában Heidegger filozófiája azért jelent fordulatot, mert meghaladja az objektum-szubjektum szembenállást, ember és világ dichotómiáját a „világban való lét”, „In der Welt Sein” tételezésével, s ettől fogva a megértés nem meghatározott tárgyakhoz történő *megismerő* viszonyulást jelent, hanem magának a jelen-

¹²² Jacques Derrida: *Force de loi: le fondement mystique de l'autorité*. Galilée, Paris, 1994.

valólétnek (Dasein) a *megértő létmódját*. Gadamer a jelenvalólét heideggeri analitikájára építve mondhatja azt, hogy szöveg és olvasó párbeszédében inkább irányítottak a résztvevők, mint irányítók. Hogyan helyezhető át a szöveg történő megértésének a gondolati szerkezete a maga összetettségével és dinamikájával a „*Medienkulturwissenschaft*” értelmezői horizontjába?

A szöveg kétarcú mediális létezési módjának a megragadása az értelmezés két, merőben különböző horizontjának a találkozását igényli, mivel a szöveg médiuma egyfelől képződmény, amely az alkotás és a befogadás kölcsönhatásában keletkezik, másfelől materiális kultúrahordozó. A képződmény rögzíthetetlen azonosságú, keletkező létezésben lévő szellemi termék, amely ki van téve a történő megértés időbeliségének, míg a szöveg, mint médiumarcheológiai anyag az alkotottság mozgásba lendülésének a lehetőségét hordozza magában. Azt jelentené ez, hogy az anyagot a szellem kelti életre? Ebben az esetben megbomlik az egyensúly hermeneutika és mediális kultúratudomány között, egyértelműen a hermeneutika javára billentve a mérleg nyelvét.¹²³ Amennyiben a jelentés *közvetítésének* potenciáljával rendelkező materiális hordozó inaktivitását a társalkotó olvasó képes megszüntetni, vagyis képződménnyé változtatni a szöveg megszólaltatásával, akkor ebből az következik, hogy az olvasás mediális eseményében változik át immateriális szellemi létezővé az anyagszerű szöveg. A médium fogalmának a megkettőzése a *lehetőségi feltétele* a szellemi képződmény és az anyagi hordozó szétválaszthatatlan kölcsönhatásának, ez utóbbi tételezéssel kapcsolatban azonban felmerülhet a kérdés, vajon nem íródik-e így vissza a *közvetítés* médiumának értelmezésébe az esztétikai megkülönböztetés alapformája? Nem feltétlenül kell itt a távollévő jelenlét hiányát jelölő fonetikus írás metafizikájára gondolni, sem a hegei dichotómiára, az eszme és annak érzéki megjelenési módja között, de a médium jelentésének elkülönülő mozgására a kétféle értelmezési horizonton talán igen.

Messzire vezető kérdés, ezért csak jelezhetem, hogy Heidegger a kogníciót felülíró *gondolkodó nyelv performativitásának tételezésével*, de a kommunikatív funkciót megtartva haladta meg az írás és a beszéd opozícióját, *Derrida* viszont a gramma, az érzékelhető és az érthető dichotómiájára épülő, beszédet ábrázoló fonetikus nyelv eszméjének lebontásával, a *különbségeket termelő (ős)írás performativitásának tételezésével* került a hallható és a látható nyelv

¹²³ A magam részéről ezt nem érzem különösebb veszteségnek.

megkülönböztetése elé, a kommunikáció fogalmának érvénytelenítésével. A különbségeket termelő ismétlődés, az *iterabilitás* mediális létmódjának strukturális alapelve marad a távollévő jelenlétté transzformálásának intenciója, s ennnyiben az értelem visszatérésének ígéretét hordozza, szemben a de Man szerint szöveggépként működő performativitással, amely a nyelv *vak*, *motiválatlan* létesítő erejével azonos. A retorikus nyelv nem gondolkodik. (?)

Véleményem szerint termékeny szempont lehet a modernség irodalomtörténeti megközelítéséhez a *nyelv performativitásának értelmezése*. Ígéretesnek mutatkozik a fenti, egymástól eltérő nyelvszemléletek és gondolkodásmódok további találkozási pontjainak a felkutatása, továbbá a nyelv performatív működésére vonatkozó hazai irodalmi-bölcseleti örökség feltárása. Távolról sem akarom ezzel kétségbe vonni, hogy a jobbára negatív tapasztalatokhoz vezető párhuzamok keresése a történő megértés nyelvbe foglaltsága, az irodalmi szöveg hermeneutikai közvetítettsége és a materiális médiatechnológiák médium fogalma között ne vezethetne megvilágító erejű felismerésekhez. Úgy látom, hogy a valódi kihívást a médiumként felfogott irodalmi szöveg fogalmának az *irodalomtörténeti alkalmazása* jelenti, a *történő* megértés *történeti* megragadhatósága és megoszthatósága.

Jómagam az olvasás mediális eseményeinek történeteként, magyarán *olvasástörténetként* vélem *időszerűen megalkothatónak a modernség irodalomtörténetét*.¹²⁴

A fenti fejtegetések elsősorban arra hivatottak, hogy igazolják javaslatom időszerűségét, amelyet ismételten megfogalmazok: *új kérdések kidolgozására van szüksége a magyar irodalomtörténet-írásnak*. Tudományszakunk ezzel járulhat hozzá, hogy az irodalom a kultúrában továbbra is be tudja tölteni mással nem pótolható szerepét. Ennek érdekében lehetne közösen gondolkodni azon, hogy az irodalom összetett, egyszerre bensőséges és lelkesítő élménnyé váljon a róla szóló történeti *elbeszélésekben*. A siker egyik záloga, ha a történeti érdeklődés az esztétikai tapasztalat értelmezésére irányul, tehát az irodalom – jelesül az irodalmi modernség – szövegvilágának érzéki észlelésére, élvezetes megértésére, és reflektált értelmezésére, egyezőval az irodalom olvasására. Az *olvasás* örök feladata megkerülhetetlen.

¹²⁴ Vö. *Olvasásméletek. Bevezetés az irodalom elméleteibe*. I. Szerk., Utószó: Dobos István, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001. Dobos István: *Az olvasás medialitásának összefüggései Kosztolányi irodalom-értelmezésében*. Irodalomtörténet, 2009/1. 68-81.; *Az olvasás rejtektűjtjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*. Szerk. BónusTibor – Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila. Bp., Ráció Kiadó, 2007.

II. MŰÉRTTELMEZÉSEK

AZ ALAKZATOK KETTŐS OLVASHATÓSÁGA KRÚDY GYULA: *SZINDBÁD*

A tanulmány címébe foglalt kérdésfeltevés elméleti vonatkozásainak a kifejtésére elsősorban a retorikai elemzés *gyakorlata* közben nyílik lehetőség.¹²⁵ Előzetesen annyit szükséges az olvasás tapasztalatából leszűrhető fontosabb következtetések közül kiemelni, hogy felülvizsgálatra szorul az alaktani szerkezetek meghatározó értelmezési modellje, mely alapvetően az érzéki és szellemi, szó szerinti és átvitt értelem egyensúlyának a tételezésére épül. A Krúdy-olvasás egyezményesen elfogadott metaforái kép, szó és hang tökéletes egységének az oltalma alatt állnak, jóllehet a Szindbád-elbeszélések nyelvre visszahajló alakzatai korántsem mutatják akadálymentesnek az együttérzekelést.

A mű előzetes megértésének már az ezredforduló előtt részévé vált, hogy nem a metonímia, de a metafora szervezi a szövegek felépítését. A szóképek nyelvészeti megközelítésére alapozott elemzések – az elbeszélés szerkezeti vizsgálatával kiegészítve – az ok-okozati rendben előrehaladó, jól megformált, összefüggő történet tagadásaként értelmezik az elbeszéléseket, a *változatlan ismétlődés*re helyezve a hangsúlyt.¹²⁶ Magam úgy látom, s ezt a kérdést

¹²⁵ A „theory in practice” itt a szöveg igényeire összpontosító olvasást jelenti, s ez távolról sem azonos a gyakorlatban „megalapozott elmélet” („grounded theory”) gondolatával, amely napjainkban azért képes egyre nagyobb teret hódítani, mert hasznosítható eredményeivel módszertani mentsvárat kínál a társadalomtudományi kutatások számára. Vö. *Grounded theory in practice*. Anselm Strauss, Juliet M. Corbin, Sage Publications, California, 1997. Ennél gyümölcsözőbb belátásokkal szolgálnak a gyakorlatot megtestesülésként, közvetítésként, vagy materiális feltételek érvényesüléseként értelmező filológiaiak. Vö. *A The Practice Turn in Contemporary Theory* Szerk. Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny, Routledge, London and New York, 2001. E roppant széles, keresztül-kasul felosztott mezőből azok a megközelítések kapcsolódhatnak ide, melyek elfogadják, hogy a jelölés rendszere nyelvi tevékenységek megtestesüléseként a gyakorlatban mutatkozik meg. Ebből a távtól a „Practice Turn” előzményeként tartható számon – többek között – a nyelvjáték (Sprachspiele) fogalma, illetve Wittgenstein ismert alaptétele, mely szerint „egy szó jelentése – használata a nyelvben.” In. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Atlantisz, Budapest, 1992. 42.p. illetve David Bloor: *Wittgenstein and the priority of practice*. In. *The Practice Turn in Contemporary Theory* i.m. 103-115.pp., továbbá 23. p. E kérdés tárgyalásához a későbbikben azonban még részletesebben is vissza kell térni.

¹²⁶ Bevezük Gábor: *Krúdy Gyula Szindbád*. Talentum Műelemzések, Akkord Kiadó, Budapest, 2003. 27., 29., 31., 33., 54. p.

a későbbiekben több oldalról is igyekszem körüljárni, hogy a *Szindbád*-szövegek a változatlan ismétlődés paródiáját alkotják meg. A változatos iteratív alakzatok visszatérése jellemzően nem azonosságokat, de különbségeket termel. *A Krúdy-olvasás nem teljesen független a Kosztolányi-olvasástól.* Az *Esti Kornél* és a *Szindbád* párhuzamos értelmezése áthallásokat eredményez, ezzel is magyarázható, hogy a kihagyásra, a helyettesítésre, s az öntükrözésre helyeződik a hangsúly, s egyre nagyobb teret nyer a szövegek metaforikus olvasása a Krúdy-szakirodalomban. A meghatározó felfogás szerint a szóképek, kiváltképp a hasonlatok és a metaforák természetes módon egyesítik a nyelv látható és hallható tulajdonságait a Szindbád-elbeszélésekben. Figyelmesebb és aprólékosabb elemzéssel ez a hallgatólagos tudás – a „zsongító nyelvvarázs”, vagy a „lírai és zenei hangulatrajz” titkáról – ugyancsak alapos újragondolást igényel.

Herczeg Gyula Krúdy hasonlatait rendszerezve megállapítja, hogy „a hagyományos kereteket szétfeszítő ötletek csak pályája középső szakaszától, a tízes évek kezdetétől fogva sokasodnak meg műveiben, és a tízes évek végén, a húszas évek elején érik el legnagyobb bőségüket, legötletesebb változataikat.”¹²⁷ Időben roppant kiterjedt, több mint két évtizedet felölelő szöveg együttesről lévén szó, a választott távlat Krúdy poétikatörténeti szerepének, s jelentőségének a megítélését is befolyásolhatja. Nem mindegy mihez viszonyítunk. A korábbi, az egyidejű, vagy a későbbi irodalomhoz? Korántsem egyértelmű, hogy a tízes évek vagy a harmincas évek Szindbád-elbeszélései mutatkoznak-e korszerűbbnek, jöllehet a korai Szindbád-elbeszélések hatás-történeti szempontból jelentősebbek.¹²⁸ A stilsztika által felvázolt fenti kép talán tovább árnyalható, hisz tucatszám lehetne idézni jó példákat Krúdy kivételes nyelvalkotó képzeletének a működésére a harmincas években keletkezett Szindbád-elbeszélésekből: „Magdaléna szívből elpirult, mint valami különös vaskályha” (*A féktelen szenvedély történetéből*, 1932. 545).¹²⁹ A távoli

¹²⁷ Herczeg Gyula: *Krúdy hasonlatai*. Magyar Nyelvőr, 1959/1. 41. p.

¹²⁸ Az értelmezők főként a tízes éveket részesítik elemző figyelemben. A magyar filmtörténetnek minden bizonnyal az egyik legkiemelkedőbb alkotása, a *Szindbád*, Huszárik Zoltán remekműve döntő részben ugyancsak a korai időszakban keletkezett szövegek anyagát felhasználva teremti meg öntörvényű látomását.

¹²⁹ A főszövegen belül megadom a Szindbád-elbeszélés címét, zárójelben a keletkezési évét, s a hivatkozott lapszámot az alábbi kötet alapján: Krúdy Gyula: *Szindbád*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985. Összegegyítette és szerkesztette, a bibliográfiát készítette és az utószót írta Kozocsa Sándor, harmadik kiadás. A Szindbád-regények értelmezése önálló tanulmányt igényel. *A francia kastély* (1912.) szövegformálása hasonlóságot mutat a korai elbeszélésekkel, a *Purgatórium* (1933.) ellenben a kései, abszurd elemeket felvonultató történetekhez képest is tartogat felfedezni valót

képzetek merész összekapcsolása a húszas évek elejét követő Szindbád-elbeszélések hasonlataira is jellemző: „A madarak méla gondolatokként, céltalanul szállдостak” (*Hogyan lehet megszabadulni a kísértetektől?* 1925. 469).

METONÍMIA.

BÁBU VAGY SZEMÉLYISÉG?

Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra című elbeszélés *álomban előadott fiktív történetében* – ahogy ezt a jelen kötet elméleti bevezetője a ∞ jel értelmezése kapcsán bemutatta – a szereplők azonossága éppúgy kérdéses, mint a történetmondó megbízhatósága. A szereplők kilétének kérdését a szövegben megalkotott alakok és a narrátor metonimikus viszonyára áthelyezve az áttűnés, a jelöletlen nézőpont és szólamváltás a Szindbád-történetek elbeszélésmódjának alapvonása. A metonímia kettős olvashatóságával kapcsolatban mindenekelőtt a külső és a belső világ közötti ok-okozati viszony megfordíthatóságára kell utalni, amely együtt jár a szereplők közötti kölcsönös helyettesítések körforgásával. A szereplők tulajdonságainak a felcserélhetősége az egyik jele az elképzelt világok megsokszorozódásának, a fikción belül kibontakozó kitalált történetnek, amely megkülönbözteti a Szindbád-elbeszéléseket. Szindbád három foglalkozás közül választhat halála után: ólomkatona, kontyfesű vagy fagyöngy lehet a rózsafüzérben. Mindhárom tárgyasult életforma tétlenséggel jár együtt, de ez egyáltalán nincs Szindbád ellenére, feltéve, ha a női nem közelében maradhat. Úgy látszik, hiába ölt más és más külső alakot, a lelke tovább él. Éppen ezzel magyarázható, hogy egyik létforma sem óvja meg az unalomtól, bizonyos idő után ezért vált foglalkozást. A külső megjelenés kényszeres megváltoztatása hiú ábránd, mert nem érinti a belső tartományt.

Az *Utazás éjjel* (1911.) című történet úgy jeleníti meg Szindbád leányszöktetését, mintha az bábszínházban, vasúti terepasztal díszletei között történné. A mozgó vonat ablakából mozdulatlanul látszik az éjszakai táj. Az elhaladó vasúti kocsiból nézve a mereven, egyhelyben álló pályáőrök élettelennek tűnnek: „Egy tanyaház pirosuló ablakával úgy fut a tájon keresztül, mint egy bábszínházbeli kép; egy kis állomáson, egy percig megállottak, az emeleti ablakban két leány ült, varrtak, a harmadik fehér alsóruhában állott a szoba közepén, a függőlámpa alatt, és éppen egy lila szoknyát próbált

a megbomlott tudat ábrázolásával, a beteg és a gyógyító szerepkörének felcserélésével, s szöveg közötti kapcsolataival, amelyek Gogoltól Kafkán át egészen Foucault-ig terjedhetnek.

felvenni” (312). Mimi, a megszöktetett leány élettelen bábuként, szótlantul, mozdulatlanul ül a helyén az utazás megkezdése óta. Szindbád elunva a játékok, meggondolja magát, s közli a lánnyal, hogy a következő állomáson a szemből érkező vonatra átszállva visszaviszi szüleihez. Mimi erre sem felel. Az elbeszélés a vasúti terepasztal szemlélőjének a képzeletében lejátszódó eseménysorként is felfogható. A vásári bábjáték műsorszámának a bejelentését idézi az eset régimódi címváltozatainak a felsorolása az előadott elbeszélés nyitányában: „Curly vagy egy színész története”, vagy „Esmond Henrik, Anna királynő öfelsége ezredesének története”, s végül a legkifejezőbbnek gondolt „A gonosz varázsló, vagy az ártatlanság diadalma” (212). Az *Utazás éjjel* másfelől a leányszöktetés paródiájaként olvasható.

Az *előadott elbeszélés* a színjátékhoz közelít, valójában narratív előadás. Nemcsak az *Utazás éjjel* (1911.) szereplői emlékeztetnek élettelen báburra, akik–amelyek magának a leányszöktetés paródiájának a kellékei, de például a *Szindbád és a csók* (1911.) groteszk nőalakjai, sőt bizonyos tekintetben maga Szindbád is. Az egyik nő páros napokon, a másik páratlanokon gyakorolja Szindbáddal a mérföldjáró csókot: „Julcsa harminckilenc, Jella harmincnyolc és fél esztendő volt” (65). Nemcsak az életkoruk, s a nevük, de a külsejük is hasonló: mindketten „kövérek, puhák és csók-szomjasak voltak” (65), s „tűnő nyaruk mulandósága miatt forrasztották hosszadalmasan ajkukat Szindbád ajkára” (65). A két nőalakot számok különböztetik meg, amelyek önkényesen, s véletlenszerűen kapcsolódnak hozzájuk. A számok személyeket helyettesítenek, helyesebben a személyeket számok helyettesítik, mintha a szereplők azonosító jeggyel ellátott kellékek volnának.

A harmadik nő tudatlan fecskeként szombaton röpi be a jómadár ablakán. Szindbád elalszik az ártatlan nő mellett, aki ijedt, kémlelő szemmel fürkészi az alvó arcát és mozdulatlan testét. Szindbád gyorsan kiábrándul, s közönye élettelen megjelenéséről is leolvasható: „Szindbád hamar kihűlt, hamar felejtett, és közömbös, hideg tekintete jeges nyugalommal fordult el sokszor látott női szemek sugárzása elől” (64). Szindbád a szerelmi légyottok után otthon a szőnyegre fekszik, s ebben a szinte mozdulatlan testtartásban önkéntelen összehasonlításokat tesz a csókok között. Ezzel kapcsolatban – közbevetve – csak utalhatok rá, hogy Szindbád a közeli halált jelző szívgyörcstől szenvedve is hanyatt fekszik a szőnyegre, s azokra a női vállakra gondol, amelyeken a mennyezeti lámpa fénye hajdan tükröződött. Az elbeszélés jelentéktelen

tanuláshoz vezet: a mérföldjáró csók rovatában számon tartott három nő mégsem mondható egyformának.

A pusztá érintkezésen alapuló névátvitel, a metonímia alakzatának a kettős olvashatósága teszi lehetővé a személyiség azonosságáról szóló paródia megjelenését. A páratlan, illetve páros szám ugyanis, ami metonimikusan megkülönbözteti, azonosítja a szereplőt, teljesen esetlegesen társul viselőjéhez. A jelölő külsődleges jelölője a jelöltnek. A nők különbségére vonatkozó tanulság megfogalmazása és a megvalósult előadás között sincs összhang. A szereplők lélektani megközelítését kizárja a metonímia, mivel pusztán véletlen összefüggésen alapul a névátvitel a szám és a személy között. A szereplők megnevezésére használt metonímia felforgató erővel rendelkezik. A jelölés alkotóelemeinek összeférhetetlenségét itt éppen az a logika tárja fel, amely az uralhatatlan kapcsolatokat létesítő nyelv önkényének a féken tartására hivatott. Az ember figurális megjelenítésére alkalmazott metaforák kritikája metonimikus szerkezetekkel megy végbe, de e művet nem merül ki a kétféle nyelvi működés rangsorának a megfordításában. A nők különbségére vonatkozó tanulság megfogalmazása és a megvalósult előadás között sincs összhang. A szereplők lélektani megközelítését kizárja a metonímia, mivel pusztán véletlen összefüggésen alapul a névátvitel a szám és a személy között. A szereplők megnevezésére használt metonímia felforgató erővel rendelkezik, de nem törli ki a megfordítás és helyettesítés retorikai mintázatát az irodalmi nyelvből. *A metonímia, a személytelen szám a szereplőt megkülönböztető személyiség hiányának a metaforája.*

Mit takar valójában a külső? Lehet-e közelebbit mondani Szindbád én-jének a mibenlétéről? Leporelló „Asszonyom, itt a lista” kezdetű áriájára emlékeztet a „Nem vigasztalta a százhet nő, aki viszonzszerette” változatainak az ismétlődő előfordulása a Szindbád-történetekben. Don Giovanni számszerű kimutatást vezet az elcsábított nőkről, Szindbád hódításai azonban korántsem biztos, hogy valóban megtörténtek.¹³⁰ A művet bevezető *Tájékoztató*

¹³⁰ Kierkegaard részletesen beszél az elcsábítottak listájáról. Vö. Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Osiris Kiadó, Budapest, 1994. 86-102. pp., különösen 94-99. pp. Mozart operájában az érzékiség saját hatalma csábít. Don Giovanniból hiányzik a reflexió, a tudatosság, a ravaszság. Nem szó alattomos terveket, a pillanatnyi vágy hajtja, s a „kívánság kielégülését élvezi”. 97. p. Kierkegaard még azt a feltevést is megkockáztatja, hogy Don Juannak „nincs ideje előzőleg tervet kovácsolni, és utána sincs ideje ahhoz, hogy cselekedete tudatosodjék benne.” 97. p. Érzékisége zenei, s Kierkegaard ezen azt érti, hogy „örökké elenyészik, éppúgy, mint a zene, melyre az érvényes, hogy máris tovatűnt, mihelyt nem szól, és csak akkor születik meg újra, ha ismét szól.” 100. p. Az alattomos

című előzetes értelmezés szerint a százhet nő ugyanis Szindbádöt „*képzeldésben kábult emlékezésbe ringatta*” (*Az én kiemelésem*. 1915. 14). Hogyan létezik a képzeletben lezajlott esemény a szereplő tudatában, s ezt miként képes közvetíteni az elbeszélés. Erről az elbeszélés-poétikai kérdéstről kevés szó esik a szakirodalomban, akárcsak a valóság és a fikció közötti közvetítésről, s a képződménnyé válás átváltoztató szöveg-eseményeiről.

Képzelet és emlékezet, kitalált és megtörtént a mű önértelmezését követve elválaszthatatlan egymástól. A Krúdy-szakirodalom régi felismerése, hogy Szindbád nosztalgikus emlékezésének célja a múlt képzeletbeli megalkotása. Ifjúsága múltával a nosztalgia révén fordul el a jelentől a hajós, illetve így talál menedéket a múltban, amikor már nem rendelkezik a jövővel. A múltba révedés hozadéka azonban merő káprázat.

ISMÉTLŐDÉS.

IRÓNIA ÉS EMLÉKEZÉS

Az ismétlődő alakzatok kettős olvashatóságának köszönhetően pátosz és irónia összjátéka fejezi ki az emlékező Szindbád magatartásának összetettségét. Az iteratív szerkezetek az érzelmes múltidézt paródiaként jelenítik meg. *A hídon. Negyedik út* (1911.) egyetlen rövid bekezdésén belül négy alakváltozatban fordul elő az emlékezés beszédhelyzetének leírása: „Eszébe jutott fiatal korából egy város, – völgyben és piros háztetőkkal, ahol a barna híd ódon ívei alatt színes kavicsok felett vágat egy tiszta kis folyó, és Szindbád a híd kőpárkánya mellől álmodozva nézte a messziségben alvó kék erdőket” (52).

A múltba kívánczóságot kifejező alapmondat emelkedett, a változatok ismételt felhangzása azonban az irónián át az öngúny felé közelíti az emlékezést: „a kék erdőket látni a messzeségben és a híd lusta ívei alatt serényen utazgató folyót” (52), majd „egy folyó szeli keresztül a várost, és a hídról álmodó erdőket látni” (52). A változatokban ismétlődő mintamondat egyik elemének, az alvásnak, álmodásnak az iterációjával folytatódik ez a sorozat. A magáért beszélő kimondása az alvó város leírását szintén a paródiához közelíti: „Némely vidéki város, a hegyek között, völgyekben, mintha századokig aludna, ha egyszer elalszik. A régi királyok okozták ezt, akik egyszer valamiért megharagudtak a helyre” (52). „Mit csináljon a városka, ha a király

beszéd, a replika nem illik hozzá. Don Giovannival szemben Szindbád a szó hatalmával csábít, a nők hiszékenységét fürkészi, s akkor van igazán elemében, ha kiszámítja szavainak a hatását.

többé nem néz rá? Bánatában elalszik, és álomba merülve várja, amíg valamely királynak ismét odatéved a tekintete” (51-52). Az alvó kisvárosban mintha megállt volna az idő, halottnak tetszik. Szindbádnak úgy tűnik fel, hogy huszonöt évvel ezelőtt ugyanilyen bezárt zsalugáteres ablakokat látott: „Vajon mi lehet az ilyen ablakok mögött? Talán egy halott fekszik ott ravatalán [...] Vagy egy asszony alszik odabenn csöndesen” (53).

Az önmagával nem azonos visszatérése az összefüggés látszatát kínálja. Szindbád alapvető foglalatossága, hogy hosszan, merengve, álmodozva néz.¹³¹ A történet lezárása visszatérést jelent a kiindulópontához. Az alapmondat iterációja körkörös szerkezetet hoz létre, az előadott elbeszélés mintha forgószínpadra kerülne: Szindbád „a régi hídra ment, ahonnan sokáig elgondolkozva nézte az alkonyatban álmodozó messi erdőségeket. A folyó fürgén futott a híd álmos ívei alatt” (56). Mintamondatból sarjadnak ki az ismétlődő változatok, de ezek nem tekinthetők olyan egységes, szorosan összetartozó elemeknek, amelyek egy pont köré rendeződnének a szöveg egészében. Az ismétlődés alakzatának a kettős olvashatósága biztosítja a paródia megjelenését a *tárgyát kereső*, nosztalgikus elbeszélésben.

A változatlan ismétlődés paródiája önidézet formájában is megjelenik. Ketrényi Nagy Sámuel az *Egy régi udvarházból* (1911.) nyugalmazott színésze így azonosítja Pápaít, a társulat sűgőját: „egykor titkárom, barátom, kutyám, régi rossz csizmám” (74). Ezek után *A három muskatéros* (1911.) zárójeles idézete önparódiaként hat: „Pápai, a sűgő (barátom, egykori titkárom, kutyám, ócska csizmám)” (83), „Pápai, a sűgő, akit Szindbád körülbelül háromszáz esztendő óta ismert, midőn ifjú gavallér korában a vidéki színtársulatok után gyakran utazgatott, és az első páholyt megvásárolta az előadáshoz” (173).

Az emlékezéshez kapcsolódó szinesztézia Krúdy írásmódjának az egyik alapvonása. Ismétlődő előfordulása az alakzat paródiájának az olvasási lehetőségét is felkínálja. Szembetűnő, hogy rendre különféle érzékterületek, ízek, illatok, képek, hangok és érintések képzetei kapcsolódnak össze Krúdy hasonlataiban. Jellemző, hogy a Szindbád-elbeszélésekben hol az egyik, hol a másik érzékszerv kap kitüntetett szerepet, jelesül *Az első virág* (1911.) című történetben a hallás, H. Galamb Irma színésznő nevetése, s az általa keltett összbenyomás. Az együttérzékelés változatainak az ismétlődése magát

¹³¹ Az emlékezés és az érzékelés kapcsolatának kérdéséhez lásd: Eisemann György: *Az emlékezés ízei. Krúdy Gyula mnemotechnikájáról*. Pannonhalmi Szemle, 1996/4. 97-105. pp.

a jelenséget helyezi ironikusan a figyelem középpontjába, melynek során az egyik érzékszervünkkel észlelt benyomás felidéz egy másik érzéktérülethez tartozó képzetet. A szereplő egyetlen megkülönböztető tulajdonsága, hogy különös hangokat hallat: „– Ah, maga az? ... – kiáltott fel csengő hangon, amely úgy csillámlott Szindbád előtt, mint a folyóvíz a holdsütésben” (310). Közel a szövegrészlethez az olvasó újra hallja H. Galamb Irmát, akinek a neve intő jelnek bizonyul: „Most már turbékolt a hangja [...]” (310). A színésznő ismeri Szindbád egyik nevelőjét, aki a női szívek meghódítására szakosodott: „Tiszteltetetem [...] És csókolatom – tette hozzá halk kacagással, amely úgy hangzott Szindbád fülébe, mint a gyors tavaszi eső csengése a nyugodt tó tükrén” (310). A félszeg ifjú azonban nem hallja meg, hogy a színésznő elfogadta a közeledését: „– Az este hűvös – mondta finomkodó hangon, mint a francia szalondarabokban szokás –, Szindbád úr, megengedem, hogy elkísérjen [...] Szindbád – bár már tizenhat esztendő elmúlt – néha ostobaságokat mondott: – Nevelő uraim a Hársfában ülnek, és bizonyára várnak” (310). Szindbád mondhatni zöldfülű, rossz a hallása, s ezt a tapasztalt H. Galamb Irma egyre dísztelenebb hangon kénytelen tudomásul venni: „– Furcsa ember! – mormogta csendesen” (310). A színésznő azonban még egy kísérletet tesz más hangfekvésben: „– Remélem, hogy holnap délután eljön hozzám uzsonnázni? – mondta csendesen és komolyan. – Kétvényi urat is elhozom? – kérdezte Szindbád. Az alacsony nőcske csendesen meghintázta gömbölyű mellét, mint egy madár, aztán közömbösen mormogta: – Ha ugyan eljön az öreg bácsi?” (311) Amennyiben az olvasó jelentéssel ruházza fel a hangokat, s a női szereplő nevének alapján a galambok által használt jelrendszert hívja segítségül, az elbeszélés a madárnyelv paródiájaként hat. A jelenet nyitányában H. Galamb Irma kezd el turbékolni. Ezt az udvarló hangot azonban általában a hím galambok hallatják. Az utána felcsendülő kacagás ellenben nem az önfeledt öröm, hanem a veszélyérzet kifejezője a madarak világában. Az elbeszélés egyfelől azt sugalmazza, hogy kifinomult hallást igényel az udvarló hang befogadása, ugyanakkor azt sem cáfolja, hogy a nevelés jótekonnyal lehet az érzékelésre, hiszen Szindbád idővel túlszárnyalja mestereit. Az együttérzésalkotás alakzatának kettős olvasóhatósága mindkét értelmezési lehetőséget megengedi. A tautológia poétikája valósul meg, amennyiben az elbeszélés magától értetődő összefüggés kiterjesztéseként fogható fel, mely így hangzik: a hang meghallásához hallás szükséges.

A TAUTOLÓGIA.

A TÁRGYÁT KERESŐ ELBESZÉLÉS

A tautológia poétikája a nyilvánvaló megfogalmazásában és változatainak az ismétlődésében nyilvánul meg a Szindbád-történetekben. A tárgyat kereső elbeszélésben az író színpadra állítva jeleníti meg az elbeszélő tevékenységet, tehát a kifejezés, az elmondás, mint cselekvés egyenrangú szerepet játszik a történettel. Egyetlen érték sem mutatkozik szilárdnak, s állandónak az elbeszélő világképében. A kényszeres visszatekintés a nyelvi tevékenység által teremt menedéket a személyes emlékezet elvesztésével és kiüresedésével szemben. A tautológia poétikája a kísértő semmi ellenében nyilatkozik meg a *tárgyat kereső elbeszélésben*. Nem állítom, hogy semmiről sem szólnak a Szindbád-történetek, mert véleményem szerint a semmit semmítő képzelet játékaról szólnak.

A kiinduló feltevések kifejtéséhez szövegek olvasásán át vezet az út. Mit jelent közelebbről az előadott elbeszélés, s a tautológia poétikája? Vegyük első példaként az *Iffjú évek* című nyitó elbeszélést, amelyben egy kép leírásából bomlik ki a történet. Az előadó közbevetései a kifejezésmódra vonatkoznak, a magát céltudatos színben feltüntető történetmondó tevékenysége: „Ki volt, mi volt a herceg, mielőtt kopottas, aranyozott ráják között elfoglalta volna helyét a régi kolostorban? – ez szorosan nem tartozik e történethez. Elég az hozzá, hogy ott volt, a bolthajtás alatt a falon” (15). Az előadó mintha szigorú rendben haladna előre, ám nyomban rés támad a kimondott és az elgondolt között. Miután bejelenti, hogy elkerüli a kitérőket, részletekbe menő leírást ad a kapuboltozat lehullott vakolata alatt láthatóvá vált Szent Anna alakjáról: „egy kis zsámolyon üldögélt, az arcát megérintette a régiség, csak két fakó szeme tekintgetett kérdőleg a diákokra, akik a folyosó kockakövein csizmában kopogtak” (15). A bejelentett szikár történetmondás részletekbe feledkező előadássá alakul át. A szüksézáv kifejezésmód travesztíája a Szent György képre tett utalásban válik teljessé: „György sarkányát öldökölte” (15). A közlés nyilvánvalóan felesleges. A Szent György kép nem ábrázolhat mást saját értelménél fogva. Az elbeszélő szószaporító, önmagával magyarázza ugyanazt, ám éppen az így keletkező felesleg különbözteti meg Krúdy írásművészetét. Többről és másról van itt szó, mint az ok-okozati, vagy az időbeli érintkezésre alapozott szerkezet felbomlásáról, s a célvűség hiányáról, ahogy azt a Krúdy-szakirodalom egybehangozóan állítja.

A Szindbád-történetek előadásmódja a paródia határán mozog. Nem a valóságosság, illetve a képtelenség közötti állandó átmenet váltja ki a két-értelmű hatást, de elbeszélés és előadás összjátéka. A jelhasználat módjának értelmezése, s a tényleges mondás között támadó feszültségből keletkezik a paródia olvasati lehetősége a Szindbád-történetekben.

A múltból jövő hang megszemélyesítése eleve a paródia határára helyezi *Szindbád második útjának* (1911.) az előadását a 20. század elején. Szindbád neve nem a szereplő azonosítására, de az én határainak a kitágítására, a személyiség megsokszorozására hivatott. Inkább tekinthető üres jelölőnek, mint tulajdonnévnek, ezért képes magába foglalni a legkülönbélebb emberi tulajdonságokat. A túlzás, a személyiségjegyek fölös halmozása, a tautológia fordítja át paródiába Szindbád jellemzését. Az aprólékosan kidolgozott, sokoldalúan megvilágított lélektani portré egy ponton túl torzképpé válik. Az iróniával üzőt szószaporítás saját célja ellen fordul: nem teremt egységet és folytonosságot a név viselőjének személyiségében. A tautológia mégsem pusztán szófecsérlés, sőt, éppen ellenkezőleg, a jelzőkben, hasonlatokban, s képes kifejezésekben tobzódó leírás nem a személyiség összetettségére, de a nyelv gazdagságára irányítja a figyelmet. A kifejezések tékozló bősége az élvezet forrása, s nem a személyiségrajz lélektani árnyaltsága. „Látott halált, látott születést, esküvőt, házasságtörést és gyilkosságot az erdőben. Egyszer sírt is, pénz miatt véres könnyet sírt, és titokban segített a szegényeken. Imádkozott elhagyott kis templomokban, és orvgyilkosságot forgatott a fejében ellensége ellen. Majd becsületes, nyílt és bátor volt, mint egy középkori lovag. Majd okos volt, mint a kígyó, és mámoros álmokat próbált fejtegetni a másnapokon. Voltak barátai: gögös nagyurak és bujdosó pénzhamisítók. Egyszer nőrabló volt, máskor otthonülő családapa” (37). Az iránytalan halmozás, a fokozás paródiája magát a tautológia alakzatát teszi láthatóvá a felsorolás tetőpontján: „Verekedett verekedőkkel” (37).

Szindbád elindul az ifjúkor emlékeit keresni. Az emlék nyomán utánozni szeretné egykori önmagát, hogy újraélje ifjúságát. Tükörszínjáték részese lesz így az olvasó. A megnevezetlen elbeszélőnek mintha Szindbád volna a hasonmása, az idős Szindbád fiatalkori önmagát utánozza, az ifjú Szindbád pedig a visszatekintő távlatából lép színre. A második út alföldi kisvárosba vezet, ahol az ifjú Szindbád egy fiatal lánykát keresett fel egyszer éjjel. Az idő és a hely megjelölése tautologikus: „Nyár volt akkor és harmatos volt az éjszaka” (38). A magáért beszélő kimondása azzal is magyarázható, hogy

Szindbádnak „már semmitem jutott eszébe a régi gondolatok közül” (38). A semmiből teremti meg tehát az elbeszélés a saját világát: a tárgy hiánya, s tétova keresése indokolja, hogy a történetmondó magát az elbeszélő tevékenységet is színpadra állítja. A lány alakjának a leírása közhelyekből bontakozik ki: „Irmának hívták, és barna volt, nagyhajú, és az ajka fölött gyöngye kis árnyék lebegett, mint a fehérbőrű, barna nőknél. Szindbád ezt azóta gyakran tapasztalta” (39).

A tautológia körébe tartozó gondolatalakzat, a költői kérdés Krúdynál a tárgyat kereső beszéd fenntartásának a kifejezésmódja: csak formájára nézve kérdés, választ nem igényel: „– Bacsó kertész az este meghalt. Most virrasztanak mellette – felelte Irma. Vajon azóta még mindig Bacsó kertész mellett virrasztanak a kis kerti házban?” (40). Egy szó ismételt előfordulása ellentétes jelentést előidéző környezetbe helyezve az élet szembenálló végleteit hivatott felvillantani Krúdy nyelvhasználatában. Élet és halál jól ismert összetartozását fejezi ki a forró és a hideg test ellentéte: Szindbád egyszerre érzékeli a szerelmes lány ajkára helyezett csókot, és a szomszédban hidegen, kiterítve fekvő holttest közelségét.

A forró és a hideg, az *ellentét jelentésalakzatának* a mintadarabja kettős olvasatot tesz lehetővé. Szembeötlő, mennyire elkoptatott a szóban forgó ellentét, azonban éppen ennek köszönhető, hogy ismételt előfordulása paródiaként hat. Ennek az átvitelnek viszont az a feltétele, hogy az olvasó megtalálja benne az élet végleteinek együvé tartozásáról szóló jelképes értelmet. Az alakzat travesztáciájának az érzékelése után nem jelent váratlan fordulatot a történet végkifejlete: a halálos szerelembe esett Irmát, aki halálával gondol Szindbádra, néhány hónap múlva kiviszik a temetőbe. Az elhagyott, szegénybe esett lány öngyilkosságának a szokványos magyarázatát párhuzam jeleníti meg, s az utóbbi alakzat szintén kettős olvasatot igényel: Irma *néhány hónap* után megmérgezi magát, Szindbád pedig a halálhírről értesülván *néhány napig* rosszul érzi magát. Az ellentétet kifejező párhuzam gondolatalakzatának az olvasása által válik érzékelhetővé a kiegyensúlyozatlanság, amely ironikus színben tünteti fel az önkéntes halált sietve feldolgozó Szindbád gyász munkáját.

Paródia és önértelmezés viszonyának a kérdése azonban még kidolgozásra vár a Krúdy-szakirodalomban, ezért is nehéz arra a kérdésre válaszolni, hogy Szindbád személyiségének a titokzatossága valódi mélységek felé nyitott, vagy pusztán megtévesztő látszat.

A SZÓKÉP INGADOZÓ ÉRTELME.

A NYELV IRÓNIÁJA

A szókép átvitt értelme, s szó szerinti jelentése hasonlító alakzatban jelenik meg számos elbeszélésben, némelyiknek már a címében (*Jobb lábbal megbotlani, mint nyelvel*, 1925.). A kitalált mondás szerint a szó átfordítása, a képes beszéd nagyobb veszélyt hord magában, mint a tulajdonképpeni jelentés rögzítése. Szindbád búcsúzik az élettől, s fiára akarja hagyni örökségét. Szindbád emelkedetten, jelképes értelemben beszél vagyonáról, a szavait tolmácsoló fia pedig „átviszi” a sokat sejtető szóképek jelentését a kézzelfogható dolgok világába: „– Ha egyszer meghalok, reád hagyom ezt az egész gyönyörű szép világot – mondta Szindbád a fiának, amikor valamely korhelykedésbe keveredett, és emiatt rosszul érezte magát. – Tudom – felelte félvállról a reális ifjú. – Az összes régi és megunt szeretőit neked akarja hagyományozni. De én köszönettel lemondok az örökségről” (446). Mindketten a szó átfordításával érvelnek, ellentétes előjellel. Szindbád a szellemi, fia pedig az anyagi világ felé tekint. A beszédmódok azonossága a fordítás műveletében, a különbségük pedig irányultságukban rejlik. A beszélgetés résztvevői között azonban a szerepek felcserélődnek a vita hevében, tehát a kétféle nyelvhasználat megfordítása is végbemegy. Az apa a józan fiú kézzelfogható szavait hallgatva átveszi, s tovább fokozza a földhözragadt beszédmódot, mintha saját fegyvereivel akarná letörni az ifjú ellenállását: „– Ó, te borjú! – kiáltott fel Szindbád. – Mit tudod te még, hogy melyik asszony értékes és értéktelen? Megnézed az arcukat, a kezüket, esetleg a lábukat, és már akkor azt hiszed, hogy valamit tudsz felőlük” (446). Szindbád átveszi fia nézőpontját, ezért azonosítja az asszonyok tulajdonságait külső megjelenésükkel. Szindbád azonban nem tudja elválasztani saját beszédében a szó szerinti jelentést az átvitt értelemről, amikor az asszonyokról szerzett tudását akarja átadni fiának: „Mit tudod te még [...] milyen érzellel vesznek a kezükbe egy tűt, hogy a véletlenül leszakadt gombokat felvarrják (amivel mindig magukhoz akarnak varrni)” (446).

A női test részletekbe feledkező leírása nem hatálytalanítja, de megerősíti az észlelhető, s érthető különbséget, amelynek az eltörlését célozza a valóság közeli beszéd. Szindbád példákat sorol fel a régi világból, amikor a gavallérok rendszeren leborultak a nők lábai elé. *Jobb lábbal megbotlani, mint nyelvel* hirdeti a kitalált szólás. Az elbeszélés címére tett utalás a retorikai alakzatok kettős olvashatóságára figyelmeztet. A szó szerintiség elsőbbségére hozott példák

felsorolása közben *megbotlik az elbeszélő nyelve*. Helyesebben *a nyelvben botlik meg*, amely nem engedi szétválasztani a tulajdonképpeni és az átvitt értelmet, eseményként mutatta meg állítás és kifejezés megszüntethetetlen különbségét. A nyelv és a láb az udvarlás fent említett példájában szorosan érintkezik, cáfolva szétválaszthatóságuk címbe foglalt hiedelmét. A jelek hasonlóságán alapuló névátvitel folytonosságot teremt a szövegben, amelyet így a cím ironikusan értelmez.

A következő példabeszédben az udvarló férfi aranyműves, a nő pedig ékszer, amelynek az értékét gondosan meg kell becsülni. A férfiak ajándékba kapják ezt az ékszert, amit a szó kézzelfogható és átvitt értelmében ajándékkal viszonznak. A testet ékesítő ékszernél értékesebbnek bizonyul a nyelvnek köszönhető ajándék, egy-egy bók: „azt egész életükre eltették maguknak emlékebe” (447). A nyelv felmagasztalása után Szindbád a láb dicséretébe fog, s jó példaként Ripnét támasztja fel emlékezetéből, akiről mondják, hogy „valóban a lábával ért volna el mindent” (447). Kijárja férjének a lovagkeresztet, ezért mondható róla, hogy „olyan előkelő volt, mint egy Ferenc József-rendjel” (447). A „jel” és a „jelentett” azonosítását az alakzat kétféle nyelvi működésének az egyidejűsége teszi lehetővé. Szindbád és régi nőismerőse kiaknázzák a nyelv többértelműségét, ezért tudnak az ifjú Szindbád jelenlétében egymással meghitt társalgást folytatni. Tudják, hogy a láb szó szerinti jelentése milyen átvitt értelmet hordoz: „Hogy a reális fiatalember meg ne érthessen minden egyes szót, amelyet a hölgygel az erkélyen vált Szindbád, cseles beszédhez folyamodott: – Mostanában már alig kell megtalpaltatni a cipőimet – mondta némi melankóliával. (»A hölgy, ha akarta megérthette e rejtélyes kijelentésből, hogy Szindbádnak azért nincs gondja a cipője talpával, mert keveset koptatja azt nők után«) (448). A közös emlékezetéről titkos társalgást folytató pár azonban akaratlanul *belebotlik a nyelvbe*, s elveszti uralmát a beszéd fölött. A nyelv miközben elfedi, kiszámíthatatlanul fel is tárja a feledésre ítélt lelki történeteket: „Szindbádnak az asszony e nyugodtan, szinte közömbös hangon elmondott szavaira úgy felágaskodott minden emléke, mintha öreg kost kergetne fel heveréséből a juhász kampósbotjával” (449). A nő féltékenységet azonban Szindbád óvatlan szavai korbácsolják fel, ezért indul meg a lába önkéntelenül Szindbád felé az asztal alatt, amikor az idős férfi bizonyos telefonos kisasszonyról tesz említést. A „reális ifjú” mindebből csak a piros papucsok közeledését érzékeli.

Szindbád fiának az állandó jelzője a szereplő szellemi adottságait hangsúlyozza. Tekintettel arra, hogy az olvasónak mindössze három alak között kell az elbeszélésben eligazodnia, a megkülönböztető megnevezés visszatérése ironikus hatást kelt. A „reális ifjú” a látható tartományok észlelésére képes, a tulajdonképpeni jelentés érzékelésére. A fiú józanságához viszonyítva a másik végletet az apa, s az elbeszélő képviseli, aki a nő nem mindennapi lábait méltatva képtelen feltételezésekkel él: „Bizonyosan orron rúgná a nagydobost, ha a színpadra lépne, és a nagydobos nem haragudhatna meg” (450). A Szindbád-történetek utalásaiban többször felbukkanó Rip van Winkle, Washington Irving elbeszélésének a hőse, akinek az apja képletesen az aszszony papucsá alatt szenved, Szindbád pedig, ahogy fia szemszögéből látszik, a szó szoros értelmében Ripné közeledő piros szattyán papucsának van kitéve. Az asztal alatt a lábak beszélgetése zajlik. *Amit a cím elvált, azt a szöveg összekapcsolja*, sőt azonosítja: „Szindbád fia azonban oldalról csak az asztal alatti láb manővírozására figyel, és valóban a láb már olyan magasan kúszott fel Szindbád térde felé, hogy nagyon valószínűnek látszott: darab idő múltával ő is részt vesz az asztal fölötti beszélgetésben: kidugja fejét az asztal szélén” (452). A nyelv és a láb egyesülése után azonban nyomban *megtörténik* a szétválásuk is: az idős férfi őszinte szavainak hatására Ripné „hirtelen visszavonta lábát, hogy aztán piros papucsával alaposan megrúgja Szindbádot” (453). Szindbád folsóhajtott: – Először mondtam igazat egy nőnek... Tovább kellett volna hazudni. Jobb lábbal megbotlani, mint nyelvel” (453). Az igazság és a hazugság megfogalmazásának az akaratlagossága azonban a nyelv birtoklásának a hitén nyugszik, amelynek esendőségére az irodalmi elbeszélés ironiája emlékeztet.

Az utánzás eltűlése, más beszédmódjának a paródiába hajló színlelése egyszerre fejez ki elfogadást és elutasítást. Az idős Szindbád átveszi az ifjú nézőpontját, hogy érzékeltesse a józan realizmus kisszerűségét. Nemcsak az apa, de az elbeszélő is él a szerep felvételével. Az ifjú Szindbád szemszögéből tárja az olvasó elé a *Nem veszik a lovat csupán a szőriért* (1925.) című történetet, amelyben a fiú ismételten azzal szembesül, hogy nem érti az apját. Csak szó szerint képes értelmezni az idős Szindbád szavait, aki tetszőleges példákhoz folyamodik életelveinek a kifejtése során. Úgy látszik, utóda még nem sajátította el a konkrét és az elvont közötti állandó ide-oda játékra hajlékony nyelvet. A jelképesnek szánt példa jelentése tulajdonképpeni értelemben valóban megfoghatatlan: „Nem értem, hogy mit

akar most egyszerre a csípős paprikával” – töpreng az ifjú hasztalan (454). A szó szerintiségben megrögzött értelem nem képes belátni, hogy Szindbád számára a nyelvi kifejezés ereje egyenrangú a szóban forgó csípős éték élvezeti értékével: „Kis, hegyes, a belső hevülékenységtől pirosuló, mogyorónagyságú paprikát szeretnék enni, amelyet egy harapással le lehet nyelni, és amelytől aztán úgy égni kezd az ember, hogy kínjában a falra mászik. Új programot kell szabni étkezéseinknek” (454). Amikor mások társalgását hallgatja, jelesül hölgyekét, a szavak több érzékterületére hatnak: „Üde, új petrezselyem-illata volt a beszélgetésüknek” (460). A szereplő neve, Itt Jucika, mondatkezdő helyzetben többértelmű, a tulajdonnév, s a határozószó azonos alakjának köszönhetően: „Itt Jucika természetesen szőke volt, miután barna barátője volt” (459).

Szindbád esetekre, jelenségekre hivatkozva kíván hiedelmek tartalmára rávilágítani: „valahol egy alsószoknya madzagjára oly görcsöt kötnek, amelynek nem állhatok ellent, mert valahol várnak! – fordult most Szindbád fiához” (457). Szóhasználat a példabeszéd travesztiajaként értelmezhető: „Sokkal élesebb az elméje egy olyan férfinak, aki kialudta a részegségét, mint annak, aki sohase volt részeg bortól vagy szerelemtől” (460). Komolyan hirdet jelentéktelen, közönséges tévhiteket, azt színlelve, hogy a fiktív magyarázattal ellátott esetekhez erkölcsi, vallási, szellemi tartalmak kapcsolódnak: „Szindbád tisztelte azokat a nőket, akik [...] éjjel megmosakodnak, ha azt álmodták, hogy férjhez mentek valamely ringy-rongy emberhez, és mezítelen lábukra cipőt rántanak, ha tűzjárma keletkezett a környéken: hátha örökbe lehetne fogadni egy gyereket” (459).

Az elgondolt és a kimondott között nincs teljes összhang a Szindbád-elbeszélések nyelvi világában, ezért is kockázatos fenntartás nélkül elfogadni, s kiterjeszteni a teljes elbeszélésvilágra a hős által hangoztatott nézeteket. Állítás és kifejezés megszüntethetetlen különbségére a *Születésnap kalandok* (1932.) említhető jó példaként.

Szindbád, ötvenharmadik évét betöltvén a „Carpe diem!” életfilozófiáját hirdeti: „minden percnak leszakaszd virágát” (1932. 555), feltehetőleg Berzsenyi: *Barátomhoz* című verse nyomán, némileg módosítva a költő megfogalmazását: „Minden órának leszakaszd virágát.” A pillanat nyújtotta öröm *megfontolt* élvezetét vallja Szindbád, aki öreg embernek érzi magát. (Az elbeszélés 1932-ben keletkezett, így a hős és a szerző életkora megegyezik.) Az idősödő lovag látszólag önmérsékletre int: „Nem szabad a szívet felesleges

izgalmaknak kitenni, hiábavalósággal fárasztani a fantáziát, elérhetetlen nőkkel sétálgatni, regényes gondolataikat követni, belemenni nőies ábrándozásokba, érzelmekbe, hosszan tartó viszonylatokba” (555). Hamarosan kiderül azonban, hogy szó sincs visszafogottságról, sokkal inkább józan számításról lehet beszélni, hiszen Szindbád a lehető legrövidebb idő alatt a lehető legtöbb örömben kíván részesülni szűkre szabott életében: „Lehetőleg gyorsan le kell bonyolítani a hátralévő üzleteket. Így Orsolyát és Bettinát!” (555)

A férfi fellobbanó szenvedélyét a vörös színben lángoló októberi nap jeleníti meg. Az őszi táj az élet alkonyát fejezi ki, de korántsem társul hozzá a megszokott elégikus hangnem: „utoljára voltak emlékezetesek a hegyoldali bokrok, zölden, sárgán, kökénykéken, lángpirosan tüzeltek, mint ékszerek, amelyek most adják ki utolsó, de legtermékenyebb erejüket” (555). Kosztolányi különböző hangnemben és műfajban írt „őszi” verseit a halál közelségének a sejtelve kapcsolja össze. Az *Őszi reggeli*, a *Vörös hervadás* és az *Októberi táj* végkicsengésében az elmúlás feltartóztatathatlansága a közös. Krúdy elbeszélése mintha ezzel a belátással felelne, megújítva az ősztoposzának jelképes értelmét. A természet és az emberi lét közötti megfelelés azonban korántsem szabályszerű a *Születésnap i kalandok* tropológiai rendszerében. A szóképek zavarba ejtően többértelműek: „A pókfonal megköti még egy napra a vadgesztenyefa lehullóban levő levelét, hogy meg ne kopaszodjon egészen, és átvehesse vallomását az ecetfának, hogy egész életében őt szerette” (556). A hulló levelek a ritkuló hajzatra utalnak, a vadgesztenyefa így a férfi helyett áll, az ecetfa pedig megszavanyodott, tehát fiatalnak már nem mondható hölgygel helyettesíthető, de nem világos, hogy ki kinek vall szerelmet: a férfi a nőnek, vagy a nő a férfinak. Az elbeszélő visszafordítja az udvarlás nyelvére az őszi tájat megidéző szóképeket, zárójelben mintegy megadva a titkos beszéd átvitt értelmének megfejtését: „Ezt akarta Szindbád is a vénkisasszony korú, de a megszokás folytán legszebb Bettinának elmondani” (556). Szindbád hátralévő nőügyeinek a lezárására készül, ezért gondolatban a kiszemelt két hölgy személyéhez illő szavakat keres. Orsolyának ezt akarja mondani a megfelelő pillanatban: „A tegnapi játékos kökénybokor meglomposodik, mintha egyetlen nap alatt megérett volna, hogy gyümölcse élvezhetővé legyen, fanyar ízébe édeset is vegyítsen, és egy öreg vándorlegénynek, aki zarándok útjában a tájon átvonul: szolgáljon csemegéül” (556). Az olvasó meglepetése a rejtjelezett üzenet magyarázata közben csak tovább fokozódik. A kölcsönös

helyettesítések láncolata nem záródik le, de feltartóztathatatlanul tovább bővül: Orsolya, aki a „zárdanövendékek kék ruhájában, bocskorában, vallássosságában, tizenöt esztendejével valósággal regényhősnőjévé lett apránként Szindbádnak, majdnem annyit ábrándozott Orsolyáról, mint valami gonosz démonról, aki a férfiak minden gondolatát lefoglalja a maga részére, amíg él és uralkodni tud. Persze, a mesemondás végén ajtófára szegezik denevér módjára a démont is és a zárdanövendéket is” (556). A kiszemelt préda elejtését vetíti előre a denevér tetemének bemutatása, másfelől az élet egyik nagy fordulatához, a fiatal beavatásához, a felnőtté váláshoz kötődő átmeneti rítus elemeként is felfogható. A két életszakasz közötti átmenetben jelen van a születés és a halál, az új élet kezdete s a régi befejezése. A kiszögelt denevér a halálra utalhat, s az ártó szellemekre, akik megakadályozzák az átmenetet a következő életszakaszba.

Szindbád, az utazó szinte folyamatosan közbülső, átmeneti állapotban van („betwixt and between”). Nincsenek egyértelmű tulajdonságai, állandó jellemvonásai. A „liminalitás” határozza meg ennek az átmeneti alakzatnak a létmódját.¹³² Szindbád, a hajós határok mezsgyéjén tűnik fel, bizonytalan, veszélyes területeken, ahol különféle szimbolikus terek nyílnak egymásba: a szent és a profán, az elképzelt és a valóságos, a kitalált és a megtörtént események tartományai. Szindbád megjelenését szokatlan, szabálytalan, kiszámíthatatlan történetek kísérik.

A *Születésnap i kalandok* hőse a végleg beköszöntő öregkor ellen védekezik szellemének és testének a megfiatalításával. Az idősödő lovag alkalmi fogadalma nem számít kivételesnek abban a különös térben, amely Szindbád számára otthonos, a kívülálló ellenben az ott használatos nyelvet sem igazán érti. Orsolya és Bettina alakja Szindbád érzékein át illatok és ízek formájában mutatkozik meg: „Megcukrosodott tavalyi befőttés üveg az egyik, amelyben tán a dió ízei lesznek megérezhetők az üveg felnyitása után, míg a másik csak zöld füge (Szindbád orrán), amelynek ízeit szentelt vízen, ostyán, szent éneken át kell megtalálni. De ott bizonyosan valamely szenvedélyes íz lelhető, mint ezt már Szindbád a legártatlanabb és legfehérebb nőknél tapasztalta. Lehet, hogy az ördög éppen a zöld fügébe bújtatta azt a szerelmi mámort, amely öl [...]” (556). A túlélte Bettina őszi gyümölcs alakjában jelenik meg:

¹³² „liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremony.” Victor Turner: *Liminality and Communitas*. In: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, Aldine Publishing, 1969. 95. p.

az „alig hervadó, de már dércsípett, aszúsúzló-édes hölgy” illata megváltozik Szindbád szavainak a hatására. Amikor az idős lovag ígéretet tesz a vénkisasszonynak, hogy férjhez adja, Bettina vaníliaillatú lesz. Bettina kéréséből kiderül, hogy kislány korában ismerte meg Szindbádot, s álmai lovagját ma is a húsz évvel ezelőtti fiatalemberre gondolva írja le, mint egy „fővárosi rajztanárnő” (557). Szindbád beleérzéssel fontolgatja, hogyan tegye meg hatásosan szerelemi ajánlatát. Nemcsak a siker vágya ösztönzi, de alkotásnak fogja fel az elkövetkező szerelmi jelenetet, amelynek kivételesnek kell lennie, tehát abban a formában, ahogy Szindbád a nő elcsábítását megtervezi, senki mással nem eshet meg. A szavakat azonban nem követik tettek. A képzelet játéka, a hódítás szertartásának az elgondolása tökéletesen kielégíti a szerelmi ügyek avatott intézőjét: „Bettina iskolaillatot hagyott maga után, mint egy tanárnőhöz illik” (558). Orsolya a zárda kertjének virágaival köszönti Szindbádot, aki kíméletlen számítással, áhítatot színlelve közelít az apácára hasonlító lánykához: „Gyónásról és penitenciáról folytatván további vallatásait, megsimogatta a leányka vállain térdeplő nyakát, mintha valamely szórakozott mozdulat volna ez, holott kemény, öreges tekintete mögött már javában égtek a lámpások, amelyek a leánnyal való szerelem változatait, lehetőségeit, jeleneit a képtelen színpadon megmutatták” (558). A magára eszmélő, önmagát második személyben megszólító férfi kérlelhetetlen őszinteséggel tárja fel önarcképét: „De mondd, ó mondd nekem, hogyan volna az elérhető, hogy ez az apácánövendék valóban szívből megöleljen egy szürke főt, amelynek baloldálán már hálósodnak az erek, meszesednek a véredények, durvulnak a nemes arcvonások, a ráncok hosszú vonalakban mendégélnek, mint végtelen útjai a könnyeknek, amelyeket majd akkor sírunk, midőn rövid idő múlva meg kell halni?” (559). Szindbád révülete nem tart soká, s hideg fejjel kevesebbrel is beéri: „vajon tudnád-e megnyomogatni a hátamat, mint a fejelelemasszonyét szoktad, ha az köszvényétől szenved? Ezt a tudományodat mutasd be, aztán elmehetsz Isten hírével. A jó kis Orsolya erre vállalkozott, Szindbád születésnapjaid ezzel véget értek” (559).

Szindbád alakjának a körvonalai bizonytalanok: tetszés szerint helyettesíthető, akár madárjjesztő, ruhafogas vagy emlékkönyvbeli préselt rozmaring is megjelenítheti. (*Jó és rossz napok Szindbád életében*. 1932.) Az *írónia* nemcsak a főhős alakuló személyiségének, szélsőséges tulajdonságainak a megformálásában, de a vele kapcsolatba kerülő szereplők viszonylatában is meghatározó hangnem és látásmód. Gödöllői Irént, aki megértést tanúsított a szerencsétlenné vált férfi

szenvédeése iránt, Szindbád Iréne helyett Iróniának nevezte, s állandósult fordulattal emlegette: „Volt benne megértés...” A megfogalmazás többértelműsége és a rögzült kifejezés kényszeres ismétlése fokozza az ironikus hangoltságot. Az Irénből lett Irónia egyenesen a név leszármazását gúnyolja. Gödöllői Irén védőszentje vélhetőleg nem a béke istenasszonya volt. A nyelv minduntalan Szindbád útjába kerül.

A KATAFORA PARÓDIÁJA.

SZÖVEGSZERKEZET ÉS RETORIKA FESZÜLTSGE

A szakácskönyv és a játékosbolt (1925.) címe esetlegesen kiválasztott elemeket kapcsol össze. A szakácskönyvből elkészíthető ételek nem esnek távol Szindbád világától, a „játékosbolt” azonban egyikhez sem áll közel, s a megszokott játékbolttól eltérő szóalakjával a különbséget önmagában hordozza. A szöveg a címbe foglalt idegen dolgok érintkezésének az igazolására hivatott.

Szindbád az elbeszélés nyitányában a honvágyról mereng, de gyakorlatias észjárású fia ezúttal sem érti, hogy a szóba hozott részletek milyen nagyobb összefüggésrendbe illeszkednek. Apja az idegenben idővel hiányzó otthoni tárgyak közül a bajuszpedrőt hozza fel példaként: „Az ifjabbik Szindbád eleinte nem értette, hogy miért ragaszkodik atyja a bajuszpedrőhöz, amelyet nem is használt” (462). Szindbád fia esetében nem mondhatni, hogy az alma nem esett messze a fájától, a képzelet játéka iránt ugyanis nem mutat különösebb fogékonyságot. Apja azon tűnődik, mit vittek magukkal az útra eleink, hogy idegen földön „magyar szagot” érezzenek. A fiú nem merül el az érzelmes álmodozásban, mivel apjával szemben „életrevaló” a gondolkozása. Szó szerint érti a „magyar szag” kivitelére vonatkozó indítványt, s a gyökerénél ragadja meg a problémát: „Talán vinnénk egy kis fokhagymás kolbászt is az útra!” (462). A hazafias szellem és a magyaros étel között végrehajtott egyértelmű megfeleltetés megmosolyogtató, mert a magasztost és a hétköznapi együtt láttatja, sőt, egyenrangúnak tünteti fel.

A nevetés forrása az ifjú Szindbád merev gondolkodása és kiszámítható viselkedése. Rugalmatlan észjárása nyelvszemléletével függ össze. Mulatságos „a betű, amely beleköt a szellembe” – írja Bergson.¹³³ Szindbád fia „realista”, akinek az életszemlélete a nyelv megragadható jelentése iránti vonzalmában fejeződik ki. Mindent tulajdonképpen értelemben vesz. Szindbád ellenben együtt érzékelteti az ellentétes végleteket: „A nagyot olykor kicsinynek látja,

¹³³ Henri Bergson: *A nevetés*. Ford. Szávai Nándor, Gondolat Kiadó, Budapest, 1986. 67. p.

a kicsinyt nagynak.”¹³⁴ A fiú rendre leszállítja a földre Szindbád emelkedett kifejezéseit. A szárnyaló képzelet és a földhözragadt gondolkodás tetszetős képlete azonban felborul, miután kiderül, hogy Szindbádnak is a marhapörkölt nyújt vigasztalást idegenben.

Nemcsak az elmondott történet szintjén bomlik meg érzékinek és szelleminek, tulajdonképpeni és átvitt jelentésnek az egyensúlya, de szabálytalan nyelvi események is jelzik a szereplők helyzetében bekövetkezett elmozdulásokat. Szindbád nem érti az idegen szót, nehezen talál magára, mert nem tudja érvényre juttatni kifinomult nyelvérzékét. A bazárban váratlanul magyarázul szólal meg a „játékosbolt” eladója, az anyanyelv felhangzása azonban nem örömet vált ki a kalapot próbálgató Szindbádból, de haragot, ugyanis sértőnek találja a hölgy szavait, aki túlságosan feltűnőnek nevezi a fejfedőt. Az anyanyelv használata azonban egyre szorosabbra fűzi Viola és Szindbád kapcsolatát, s a társaságukhoz csatlakozik az ifjú Szindbád is a „Magyarok fája” alatt, ahol hagyományosan az idegenbe szakadt magyarok gyülekeznek. Szindbád önrizetesen ad hangot hazafias meggyőződésének. Nemzeti azonosságtudata azonban abban fejeződik ki, hogy ragaszkodik a magyar konyhához, ezért szakácskönyvet hord magával. Szindbád az ételek elkészítésének olvasásával, tehát az anyanyelv által keltett örömmel kárpótolja magát külföldön. A nyelv öreként valójában kulináris élvezeteknek hódol: nem a szellemet kelti életre a papírról, hanem úgyszólván az anyagot: „Mikor olvasok: mindig hallom a hazai szelet, amely a padláson bogarászik, ahová a paszuly száradás végett van kiöntve. Egy ilyen barát a legjobb barát külföldön” (466).

Hogyan lehet megszabadulni a kísértetektől? (1925.) A kérdés titkos tudásra utal, olyan fortélyos eljárásra, mellyel távol lehet tartani azt a létezőt, amely sem nem anyag, sem nem lélek. A cím keltette várakozást fokozza a katarfora gyakori előfordulása a szövegben. A még ismeretlenre tett előreutalás fölös halmozása az alakzat kettős olvashatóságát teszi lehetővé. Szorosan a címben megjelölt tárgyhoz kapcsolva az okkult kérdésre adható választ készíti elő. Az elbeszélő lépésről lépésre közelít az ésszel felfoghatatlan bemutatásához. Az aprólékosan kidolgozott utalásrendszer azonban nem visz közelebb az érzékfeletti jelenség színre viteléhez, sőt mintha éppen késleltetné azt. A megmagyarázhatatlan jelenlétének a sejtelve hatja át a helyszín és az évszak, a tér és az idő együttes meghatározását. Szindbád „az alig

¹³⁴ Kosztolányi szavai közvetlenül nem Krúdy művére vonatkoznak, általában fejezik ki a humor lényegét. Kosztolányi Dezső: *Humor és irás*. In: *Nyelv és lélek*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 439. p.

háromszáz lépésnyire álló tornyot sem látta már az őszi ködtől [...] a madarak méla gondolatokként, céltalanul szálldostak” (469). Szindbád olyan vendégfogadóknak keres menedéket, ahol nem találnak rá az ártalmas kísértetek, ellenben kívánságára megjelennek a valaha szeretett nők. Akik eljönnek, nem fognak álmában visszatérni: „Így szüretelt Szindbád régi szerelmeiből. Így szabadulgatott a múltból visszajáró kísérteteitől” (475). A tréfás befejezés paródiába fordítja a kísértet eljövetelét előkészítő kataforát. A szokványos csattanó hatására a rejtélyes előreutalások elveszítik jelentésüket, vagy ironikus távlatba helyeződnek.

Az író nevének kezdőbetűivel aláírt *Szindbád* (1917.) című bevezető a második kiadásban olyan művet vetít előre, amelynek szerzője fiatalon a hajós életének valóban megtörtént eseményeit örökítette meg, a hitelesség igényével. Az író hét év elteltével viszont már nem emlékszik „pontosan a dolgokra.” A tárgyi hűség nehezen megvalósítható eszmény, olyan mű esetében, amelynek a főszereplője „Mindent szeretett, ami hazugság, illúzió, elképzelés, regény – ha egyszer rózsaszínű trikóban játszhatott volna a magasban a trapézen! – ha orgonista lehetett volna a hercegi kastélyban – ha gyóntatóatyja a jezsuiták templomában! Keresett nőorvos Pesten vagy a nőnevelésben fiatal tanár! Éjjeli lámpa a Sacré Coeurben vagy nagybetű az imádságban, amelyet a nők kedveseikért mondanak a ferencieknek. Ablaküveg, amelyen át csókot küldenek, szentképcske a párna alatt, selyemszalag a vállfűzőben és rejtegetett költő, akinek műveit fiatal nők titkos helyen olvassák” (1915.13-14). Képzlet és emlékezet, álom és való, kitalált és megtörtént a mű önértelmezését követve elválaszthatatlan egymástól. Kinek a szemével lát az olvasó, s kinek a hangját hallja a Szindbád-történetekben?

A megnevezetlen elbeszélő igyekszik „bölcsebbnek” mutatkozni Szindbádnál, akit hölgy ismerőseinek az emlékképei „sokat foglalkoztatták [...], amíg élt [...] Ám ruhátlanul egyformák a nők, s a boldogtalan Szindbád erre sohasem gondolt” (14). Az elbeszélő és Szindbád tudata tehát nem azonos, s ebből arra következtethet az olvasó, hogy a megnevezetlen történetmondó a címszereplő halála után meséli el a hajós kalandjait. Ezt a szereposztást azonban elbizonytalanítja az a tény, hogy Szindbád szellemként visszajár, útra kel emlékei nyomán, és saját történeteinek az előadójaként lép fel.

Az *Ifjú évek* nyitányában a narrátor harmadik személyben beszél a megnevezetlen szereplőről, akinek a belső beszédét közvetíti: „A podolini kolostorban – gondolta magában egyszer egy összes férfiú, éjszaka, őszfelé,

odakint a háztetőkön ködből való kéményseprők jártak a nedves holdfényben – volt, vagy van egy régi kép, a képen torzonborz ember” (15). A szereplő szemével látjuk a képet, de a képleírás után a két nézőpont, a narrátoré és a szereplőé már nem választható el egymástól.¹³⁵

A *Százesztendős emberek búcsúja* (1931.) ugyancsak a még ismeretlenre utal előre: „Szindbád, az alább következő feljegyzések szerzője akkoriban az óbudai százesztendős emberek búcsújára járt májusban, holott tavaszi időben más tennivalói voltak azelőtt. De a feljegyzésekből majd megtudjuk, hogy miért járt Szindbád a százesztendős emberek búcsújára” (499). A beharangozás ellenére az olvasó nem kap választ Szindbád feljegyzéseiből a kérdésre. Harangszóból lehet következtetni a szó szoros értelmében arra, mi történik éppen: „Még közvetlenül a torony alatt fekvő udvarokban sem adatik meg az az előny senkinek, hogy a harangok szaván kívül máshonnan is értesült legyen arról, hogy mi készül a májusi reggelen Óbudán” (500). A szerző halála után közölt feljegyzés a síron túlról jövő hang fikciójának alakzatát, a prozopopeia-t írja a szövegbe. A harang szava közvetít Szindbád feljegyzéseiben a beszélő és a hallgató között: „Olyan áhítatot, hálás imádkozást visz a harangozó a búcsújárás harangozásba, hogy a plébánia tornyai körül és még távolabbi részekben is mindenki ráeszmél, hogy a harangozó most búcsújáráshoz, a százesztendős emberek búcsújához húzza a bevezetőt” (500). „A százesztendős emberek búcsúja” különös hangzású formula, de olyan gyakran ismétlődik, mintha az ismert jeles napok egyikéről volna szó. Egészen valószínűtlen, szürreális képek jelenítik meg az apácák hajnali készülődését, amikor „még csak hangtalanul lengi első taktusait a harangok nyelve” (500). Az apácák testetlenek, a harang nyelve leng hangtalanul. A suhanó harangnyelv légáramlatot kelt, s mintha meglebbentené a hófehér fejkendőket, s a földig érő kék ruhákat: „Az apácák [...] már lejöttek a zárda lapos háztetejéről, ahol a napfelkeltét várják a Duna túlsó partján elterülő Rákos mezeje felől, már itt vannak frissen a reggeli imádkozástól s hideg víztől, mint újonnan restaurált szentképek, és a plébániatemplom irdas fala mellett sorakoztatják fel kék és

¹³⁵ Az életrajzi olvasás bizonytalan alapokra épít, sőt kénytelen a referencia hiányával számot vetni a *Szindbád* esetében, ezért sem képes megújítani régi kérdéseit. Néhány kivételtől eltekintve – *A kápolnai földosztás*, *A tiszzaeszlári Solymosi Eszter* – elmondható, hogy szembetűnően hiányoznak az életműből mindazok a kérdések, amelyekből következtetni lehetne a szerző irodalmi gondolkodására, a kor meghatározó bölcseletei irányzataival szemben kialakított álláspontjára, társadalmi, történelmi kérdésekről alkotott nézeteire, erkölcsi megfontolásaira, személyiség felfogására vagy nyelvszemléletére. Krúdy feltehetőleg nem hitt semmiben. Az alkotásban azonban értelmet talált, az írás létforma volt számára, nemcsak megélhetési forrás.

fehéres leánykáikat” (500). Az apácák „újonnan restaurált szentképekre” emlékeztetnek. Életre kelt szentek vagy szentté vált életek az apácák? A Szentlélek téri zárdában laknak, s szentképeknek látszanak. A torony közel van a környék összes házához, s a harang szava mindenhová elhallatszik. Még a madarak viselkedése is a szentlélek jelenlétére utal: „a szentléleki zárda fecskéi [...] a nyitott ablakon is benyilaznak az üldözőbe vett rovaralakú gondolat után, hogy azt idejében elcsípjék” (501). A szentlélek jelenlétéről a harangok hangjai adnak hírt. A szentlélek nem személy, s a harang sem emberi hangforrás. A Szent Szellem jelenlétére a szellő utal. A száradó ruhákat is mintha „a harangok szele libegtetné” (500). A szentlélek nem testesül meg, ezért lehet jelenlétének a médiuma a levegő áramlása és a hang tovaterjedése. A kegyelem kiadásának a jele a szélzúgás. Az elbeszélésben megjelenített katolikus hitélet szellemében az Atyával és a Fiúval egylényegű szentlélek az, aki kinyilatkoztatja az Atyát, s közvetíti az isteni sugallatokat. A mediális létezési mód elválaszthatatlan tehát a szentlélek terétől, ahová az elbeszélés helyezi a százesztendő emberek búcsúját.

A búcsújárás színházi esemény, a szereplők pontosan ismerik a szertartás ősi rendjét: „a piros ruhás ministránsfiúk, bár alig látszanak ki a földből: jobban tudják, mint az operaházi rendező, hogy mely helyre kell állniok az alakuló menetben” (501). A százesztendő férfiak, a plébánia legöregebbjei tudják a „búcsújárás dallamát ugyanabban a hangnemben, ahogyan ötszáz esztendő előtt” (501). Kisértetekhez hasonlítja a kórusban éneklő férfiakat, akik „halavány arcukon [...] másvilági hittel, vallási áhítattal” énekelnek (501). Ének és harangszó hallatszik, s a harangnyelvek suhogása. Az „ég udvarhölgyei” az apácák. Egyedül a szentlélek téri szakrális eseményeket közvetítő elbeszélő zárójeles megjegyzései jelentenek kivételt az égi hangok sorában. És a néma jelek. Az áhítat lelkülete hatja át a szentlélek terét, amely mintha kinyílna a bejezéshez érkezve: a menet a budai hegyek felé fordul, amelyek úgy emelkedtek ki a messzeségből, „ugyanolyan ifjú zöld színben, mint a tavaszi búcsújárás közelgő lobogói” (502). Krúdy felfüggeszti a cselekményt, kiiktatja a szereplőt, sőt, az emberi beszédet is.

A *Százesztendő emberek búcsújára* emlékeztet az *István napja 1931-ben.* (1931.) Szindbád vidékről jött látogatóként készül tanulmányozni a fővárosi életet. Idegenvezetője a tájékozott pesti hordár. Az elbeszélés nem terjed túl az ünnepi mulatságok aprólékos felsorolásán. Szindbád lelkesülten számba veszi mi mindennek lesz szemtanúja. Ott akar lenni a disznó-, gyalogló-, vas-

paripa-, fiáker-, és lóversenyeken, nem mulasztja el a léghajózást, a fürdést a budai forrásokban, majd a lepényevést, az ökörsütést s a tűzijátékot sem. Szindbád mintha városnéző kalauz alapján fontolgatná útitervét, a legfontosabb tudnivalót azonban a műsorfüzet nem tartalmazza: „Ki az a nagyra becsült hölgy, aki a szíveket megdobogtatja, akinek színét viselni illik?” (527). Négy év önként vállalt vidéki távollét után Szindbád mindent félretéve e kérdés nyomába ered, hogy naprakészen megismerkedjen a helyi viszonyokkal. Miután megtudja az ügyeletes díva nevét, újra otthon érzi magát.

A PÉLDÁZAT KIFORDÍTÁSA

A példázat előzetes bejelentése a katófora működésére emlékeztetve beteljesítetlen várakozást kelt. A *Kötéltáncosnőt szeretni!* (1931.) elbeszélője Szindbád történetét adja tovább a férfiak önzéséről, azonban nem teszi egyértelművé, mit fejez ki a cím után álló felkiáltójel: képtelen vagy igézetes lehetőséget? Az indításra visszautaló záró mondat kétséget kizáróan fogalmaz: „Nem tanácsos kötéltáncosnőt szeretni” (513). Nyitva marad azonban a kérdés: vajon hogyan juthatott az elbeszélő erre a sommás következtetésre a kezdés és a befejezés között olvasható történet alapján? Az *Aranyláb*hoz címzett fogadóban meséli el Szindbád a történetet, amelyben a szeretett kötéltáncosnő az orfeumban kitöri aranyat érő lábát. Valery alakját emlékezetes színpadi mutatványaival idézi fel a visszatekintő elbeszélés, őt azonban az különbözteti meg a többi táncosnőtól, hogy „anya lehetett volna.” A szapora ismétléseknek köszönhetően a „majdnem anyává lett” állandó jelzőként kapcsolódik Valeryhez. A szerencsétlen baleset azonban az egyes szereplők nézőpontjából másként mutatkozik meg.

Az egyik elbeszélés változat a rajongók nézőpontjához kapcsolódik. Közéjük tartozik Rák, a fülig szerelmes karmester, aki terebélyes külsejével Balzacra hasonlít, s Carter úr, Valery érzelmes partnere, aki többnejű mormon létere a „majdnem anyává lett” táncosnőnek bölcsődalt énekel. Szindbád látószögéből a baleset nem a vak végzet műve volt. Szindbád azt sejteti, hogy a gyerek csak nehézséget okozott volna Valery pályáján, s ettől a terhétől szabadult meg, amikor a mélybe zuhant. A „majdnem anyává lett” kötéltáncosnő búcsú nélkül hagyja el Szindbádot. A „majdnem apává lett” férfitől nem várható tárgyilagos magyarázat. Szindbád idézett szavaiból azonban az is kiderül, hogy a táncosnők kedvelt fogadójának gondoskodására bízta volna a gyereket. Végso tanulságként azért nem tanácsolja a kötéltáncosnők szerelmét,

mert soha nem tudhatja meg, hogy Valery „fiúval vagy lánnyal ajándékozta volna meg az Aranyláb fogadót, ha a kötélről le nem esik” (513). A „majd-nem anyává lett” kötélrancosnőről szóló történet „majdnem” tanító jellegű: Szindbád elbeszélése a példázat paródiájaként is olvasható.

A példázat értelme egyre nehezebben hámozható ki a széttartó történetekből a harmincas években keletkezett művekben („*Valamikor a babája voltam!*”, *Ódonságok városából*. 1931.). Mi a különbség férfi és nő között? Erről töpreng Szindbád a „Három gesztenyefához és ecetfához” címzett fogadóban. Szindbád Carmen történetét adja elő a vendéglős házaspárnak. „Minden sánta öregasszony boszorkány volt fiatal korában, azért sántult meg” (529) – e kijelentést teszi a „pepita nadrágjában a hasa miatt alig beszélő építész”, s e tétel érvényességét vitatják meg a vendégek: Carmen és udvarlója, a hajófűtő, aki letöltve negyven éves szolgálatát, fehér szakállú herceg lett Óbudán. A cím Carmen kifakadására utal, amely a szavaiban kételkedő építésznek szól. Carment végül lovagias udvarlója is kihasználja: pénzt kér tőle kölcsön, hogy kifizethesse vendéglői bor- és szivarszámláját. Szindbád meghatónak nevezi Carment, még akkor is, ha „szépségének már csak romjai maradtak” (529).

A címbe foglalt felkiáltás megismétlődik a történet zárlatában: *Győztél, Kossuth!* (1931.) Szindbád minden cselfogást bevet, hogy elhódítsa a magyar történelemtől Bercsényinét, akibe valamikor Kossuth, majd két fia volt szerelmes. Hasztalan játszik Bercsényiné hazafias érzelmeire, gyűjtögetvén kalapjába a szent göröngyöket az isaszegi csata helyszínén, nem tudja rávenni a szigorú nőt, hogy leszálljon a hajtókocsiról, aki egyenesen Görgeihez hasonlítja: „olyan vadállat módján néz rám uram” (537). A vereség beismerésével ez után hangzik fel: „Győztél, Kossuth!”

A cím máskor találós kérdésként is felfogható: *Miért járják a rókatáncot?* (1931.) A cigánylakodalom szokásos menetének az ismertetése vezeti be a „találós kérdést”, majd a látható leírásából a mesészerű világába vezető hasonlatok rendszere bontakozik ki: „A cigánylányok szeme csillagból van, az arcuk pedig hajnali homályból, a hajuk fekete selyemből, a derekuk virágszálból” (540). A zenészek lányainak a seregszemléje az illető hangszerével együtt történik, a viselet, s a megkülönböztető tulajdonságok bemutatásával: a cimbalmosé a tekintetével perzsel, a kontrásé az ételek elkészítésében jeleskedik, a vajdáé mindenkit meghódít maga körül, s azt hiszi, Szindbád szívét is elnyerte, de ezúttal téved. A lakodalom végén a rókatánc következik, a magányos férfiaké: a „bánat tánca ez.” Szindbád ezt érzi a magáénak.

Szindbád még életében legendává válik a század végén, tiszteletére az öreg Szabó a hajós különös nevét adja fiának. (*A féktelen szenvedély történetéből.* 1932.) „Magdaléna szívből elpirult, mint valami különös vaskályha” (545), amikor Szabó Szindbád névjegyét meglátta. A salonokban gyülekező hölgyek izgatottan várnak a „jelentékeny lovag érkezére” (547), akit lekicsinylően emleget az egyik hölgy: „Alma, sajttal.” A bizalmas kifejezés a pincérek között használatos nyelven azt jelenti: kispénzű vendég, aki csak a gazdag ételsor utolsó fogását képes megrendelni. A becsmérő szóhasználat azonban utóbb megtévesztésnek bizonyul, az est folyamán ugyanis a hölgy megszökik Szindbáddal.

Az elbeszélés voltaképpen a névről, a névadásról, a név jelentéséről szól. Szindbád: nem vezetéknev, de nem is keresztnév, ugyanakkor téveszthetetlenül megkülönbözteti viselőjét. Lelki tulajdonságok metaforikus foglalat. Szindbádnak nincs szüksége vezetéknevre. A féktelen szenvedély társul a név viselőjéhez. A névhez kapcsolódó elvárások a névadó tulajdonságait örökítik tovább. A Szabó az egyik leggyakoribb magyar vezetéknev, ezzel szemben Szindbád neve egyedi és ismétелhetetlen. A Szabó Szindbád egymást kizáró elemek összetételeként hat, s emellett a szókezdő hangok összecsengése is mulatságos.

A vadevezős megtérése (*Az ódonságok városában.* 1931.) cím szakrális eseményt vetít előre. A vadevezős ebben a gondolatkörben olyan hajós, aki kivált a hívők közösségéből. A hajótörés elszenvédeése téríti vissza a helyes útra a kárhozát felé tartó embert. A hajós az öröklét kikötője felé tart, vele szemben a vadevezős társak nélkül keresi a kalandot, ezért sem kormányozza kikötőbe a sajkáját. Égi és földi, természetfölötti és köznapi jelentések összefonódása és szétválása tartja mozgásban a szöveget. Szindbád, a vadevezős „reménytelen” partra vetődik, ahol eldobált, hasznavehetetlen tárgyakban ismer magára. A hajótörött „nem akart elhasznált éjjeli edényként a parton elhagyatva lenni” (503). Szindbád a plébános pártfogását kéri a hajó újraépítéséhez, majd saruval a lábán kegyes fogadalmat tesz: „Itt szeretnék adót fizetni” (503). E rendhagyó kijelentés azzal magyarázható, hogy Szindbád számára a hajótörés szent és világi értelemben egyaránt létfontosságú helyzetet teremt. A vizeket járó utazó letelepedik a szárazföldön, miután megtérése jeleként lelki átalakuláson megy át. A plébánia templomban: „ráeszmélt, hogy még vannak jó emberek” (504). Szindbád képzeletében a pünkösdi ünnepekre felöltözött nők „mennyei angyalokká” változnak. Szindbád „nagyon fehérre, nagyon tisztességesre vasalt” inget ölt, amelyet „úgy viselt, mint valami

rendjelet” (505). A vadevezős megtér. „Erdei vadakra” emlékeztető cigány-asszonyok gyerekének lesz a keresztapja. Az anyaszült meztelen fiúnak, akit először s utoljára lát, az első inget ő ajándékozza: „Levetette büszkeségét, a maga fehér, magavasalt ingét, és keresztfiának adományozta” (507). Szindbád valójában az *ajándékozás történetét hagyja örököül* a fiúnak, s ez által ön maga megtérésének állít emléket. A keresztelezés emlékezetére szőtt elbeszélés nemzedékről nemzedékre száll, s a megajándékozott így tovább élteti az adományozót.

A *Májusi csodák*. (*A gyomor örömeiben*. 1932.) mintha sorozat nyitó darabja volna, főcím, alcím, s számozott alfejezetek tagolják a szöveget. Előjáróban a szerelem és a gyomor együttműködésének a kérdéseiről esik szó a májusi újjászületés idején. A tiszta elmélkedést a ráklevés elkészítésének roppant gyakorlatias leírása követi, megkülönböztetve a nagy- illetve kisméretű fajták főzésének módozatait. Az írásmű tárgya nem számít rendhagyónak a Szindbád-elbeszélések között. Legfeljebb az különbözteti meg a táplálkozás örömeiről szóló egyéb írásoktól, hogy a szakácskönyvek elbeszélésmódjához közelít. A szerelem és az étkezés felvillantott összefüggéséről megelégedve a főzés mesterségére helyezi a hangsúlyt az elbeszélő, aki maga is ínycenc. Kifinomult érzékre vall a különleges írásfeladat kiválasztása is, amelynek az elkészítése szakértő ismeretet igényel, s Szindbád örömét leli a nyelv adományaiban.

A *Szindbád-álmoképek. Mit mutatnak álmaink írásban és képen* (1925.) népszerűsítő előadás sorozatnak tekinthető az álomfejtésről Szindbád névjegyével. A történet pusztán egy-egy álom értelmezéséhez kapcsolódva kap szemléltető szerepet. Jellemző, hogy a címszereplő csak a harmadik fejezetben kerül színre, s előadóként lép fel. Az *Esti Kornél* beosztására emlékeztetnek a címmel, s értelmező alcímmel ellátott számozott fejezetek, amelyek itt úgy követik egymást, mintha gondosan felépített előadássorozat darabjai volnának. Ennek megfelelően a közönségére figyelő előadó retorikai fordulatai, közbevetései és útmutatásai határozzák meg az elbeszélő nyelvi magatartását: „Ám vegyük most végül azt az alig előforduló esetet is, amikor a kísértetet sem hortyogással, sem kolompolással nem lehet elzavarni...” (608). A szakszerű kifejezésmód és a beszéd tárgya között oly nagy a távolság, hogy a gondosan felépített, jól követhető előadás átalakul az álomfejtés paródiájává. A fejezetek lezárása egyben a téma kifejtésének a folytatására utal az előadássorozatra jellemző fordulattal: „A gyomor álmai között egyelőre ennyiben maradjunk a halakról és a rákokról való tudományunkban” (616). Lélektani megfigyelések keverednek képtelen feltevésekkel: „A kísértetről mindnyájan

tudjuk, hogy ő nem más, mint egy bennünk rejtőzködő és visszavándorló álom” (607). A tudományos beszédmód utánzása paródiát eredményez.

Az alcímben magát „mesemondóként” bejelentő narrátor az álmok válfajainak az elkülönítésére vállalkozik tíz éjszaka vizsgálata alapján. A bevezető a legnagyobb jóakarattal sem nevezhető elvont fejtegetésnek, inkább érzéketes leírás, amely azt sugalmazza, hogy a „lebbenékenység” az álmoképek közös tulajdonsága. A nyomban elfelejtett álmot „elfújta a hajnali szellő, mint a viráglevelet” (597). Az emlékezetben megőrzött álom olyan, mint a „tovaszállodosó lepke” (597). Az elbeszélő a tudós szerepkörében további rendszerezésre, a tartós álmok altípusainak a meghatározására vállalkozik: változatos lepke-hasonlatokkal árnyalja az osztályozás alapjául szolgáló elveket: a nappal szemügyre vett éjszakai álom „néha olyan igénytelen, mint egy káposztalepke, máskor pedig nyugtalanító, mint akár a nők hajába akadt halálfejes pillangó” (597).

A „mesemondó” metafora-alkotó képzelete kerekedik felül a fogalmi megkülönböztetésre hivatott kutató szakszerű nyelvhasználatán. A *Szindbád-álmokképekben* az éjszaka maradványaira helyeződik a hangsúly, ezzel szemben az *Álomfejtésben* – Ferenczi értelmezése szerint – Freud úgy gondolja, hogy az álom feladata a nappal zavaró maradványainak a vágyteljesítő átformálása.¹³⁶ Szindbád ellenben a vágyteljesülés jótékony nappali utóhatásait méltatja: a szerepét betöltő álom az ébredőkkel „marad darab ideig, mintha valami virágoskert illataiból jöttek volna ki” (598). A foglalkozás és az álmotartalom között szoros az összefüggés a *Szindbád-álmokképekben*: a halász hálója megtelik az „álom vizein”, a földművelő legelője „kövér” az „álom mezőin” (598). A felsorolt esetek kiterjesztik a közvetlen összefüggést az álmotartalom, az emberi tulajdonságok, az életműködés, s az emberi létezés időbelisége között. A meddő asszonyok álmaiban „gyermek kertészet kacag”, a komor, magányos férfiak asszonyokkal álmodnak, az elmúlt időkbe az „álmodó rák módjára visszafelé megy” (598). A gépies ismétlődés megmosolyogtatóan kétes színben tünteti fel az egyszerű megfelelés szabályát a nappali én meghatározottságai és az álom tartalma között. Az álom a vágy teljesülésének ígérétét hordozza az ébrenlét óráiban is, ezért boldogtalan az, aki „elveszítette az álmát” (599). A példázat paródiája érintkezik az újraírt anekdotával.

¹³⁶ Ferenczi Sándor: *A trauma a pszichoanalízisben*. In: *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében*. Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból. Összeállította, sajtó alá rendezte és az előszót írta Linczényi Adorján. Budapest, Neumann Kht., 2004. Függelék.

AZ ÉLŐBESZÉD KÖZVETLENSÉGÉNEK ELŐÁLLÍTÁSA.

AZ ANEKDOTA KÖRFORGÁSA A MODERNSÉGBEN

Közmegegyezésnek számít az irodalomtörténet-írásban, hogy az anekdota travesztíája biztosítja a *Boldogult úrfikoromban* regénytörténeti kezdeményezésének a helyi értékét.¹³⁷ Márai ironikusan idézi fel Krúdy anekdotikus előadásmódját. A *Szindbád hazamegy* után az anekdota újrahaznosításával kísérletező Mészöly és Esterházy reflektált írásmódja értelmezi újra visszaható érvénnyel az átalakított anekdota korszerű poétikai szerepét. Az irodalomtudomány a két századforduló, a 19. illetve a 20. közötti közvetítést az 1900 nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején hajtja végre a modernség utáni horizonton. Húsz évvel ezelőtt az ironikusan átalakított anekdota szubverzív potenciáljára hívtam fel a figyelmet Krúdy kapcsán.¹³⁸ Összességében azonban ma is úgy látom, hogy a recycling, az anekdota reflektált újrafelhasználása *sokféle szerepkört tölt be* Krúdy írásművészetében.¹³⁹ Az anekdotikusság poétikatörténeti értékelésében a korábbi negatív előjel egyszerű megfordításával az életmű belső arányai könnyen eltolódhatnak. Véleményem szerint a Szindbád-elbeszélésekben az anekdota travesztíája elsősorban a múltba révedés paródiáját, a nosztalgia beszédmódjának a játékos kifordítását teszi lehetővé.

Az anekdota újrahaznosítására az „újhistorizmus” vállalkozik az irodalomkutatás kultúratudományi fordulatának áramában. A hiszékeny befogadót arra inti, hogy nincs teljesen megbízható történeti elbeszélés. A körmönfontan közbeiktatott anekdota képes aláásni a valóban megtörtént események hitelességét is. Stephen Greenblatt nevezetes Shakespeare könyve anekdotával indít, s azt sugalmazza, hogy pozitivista ábránd a kitalált és a megtörtént világos megkülönböztetése: az eredeti formájában helyreállított események elképzelt dolgokat is tartalmaznak.¹⁴⁰ Joel Fineman a történetírás és az anekdota hasonlóságából indul ki, s mindkettő vonatkozásában érvényesnek

¹³⁷ Vö. Fülöp László: *Modernizált anekdotizmus*. Krúdy Gyula: *Boldogult úrfikoromban*. In: *Realizmus és korszerűség*. 20. századi magyar regényírók. Tankönyvkiadó, Budapest, 1987. 181–224. pp.

¹³⁸ Dobos István: *Anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség (A századforduló öröksége)*. Alfold, 1992/7. pp. 38–48.

¹³⁹ A modernségbe átvihetőnek bizonyult jellegzetességek megkülönböztetése nem feltétlenül jelenti az anekdotikus elbeszélésmód leértékelését. Vö. Gintli Tibor: *Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok*. MIT Füzetek. Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2013. 215.p.

¹⁴⁰ Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*. University of California Press, 1988. Chapter Three. *Fiction and Friction*. 66–94. pp.

véli, hogy az részint irodalom, részint meg történelem.¹⁴¹ Az anekdota megmutatja, hogy a történetírás részben fikción nyugszik, ennek köszönheti felforgató hatását. Fineman interpretációja a történelmi emlékezet megbízhatóságával kapcsolatban kételyt fogalmaz meg, s ez által kapcsolódik azokhoz, akik hangsúlyozták a történelmi rekonstrukciók képzetes elemeit, s a történeti elbeszélések irodalmi eszközeit.¹⁴² Eszerint a történész által feltárt oksági összefüggések hatására összeér az egyik történés egy következményes viszonylatba állított másik történéssel, ugyanakkor bizonytalanságot sugalmazó anekdota közbeiktatásával jelzi a narrátor a történetírás esetleges és önkényes voltát is.

Az *Iszkiri* (1925.) című anekdotikus elbeszélés hőse egyetlen jellemvonással azonosítható: a menekülő Szindbád. A mű másik szereplőjét pedig „a harapós Pálma” ragadványnévvel lehetne illetni. A cselekmény szalagcímmel összefoglalható: Pálma újra meg újra üldözőbe veszi Szindbádot, aki a természetes hölgy volt férjeinél keres menedéket. Az anekdotikus történet tanulsága jobbra általános igazságot kifejező velős mondásban összegezhető: „addig él az ember, amíg a szű hangját hallja” (*A szerelem lexikona*. 1925. 393).

Előfordul, hogy közmondás a mű címe: *Sok bába között elvész a gyerek* (1925.).¹⁴³ A novella nem a történetre, de annak elbeszélésmódjára vonatkozóan teljesíti a köznapi bölcsesség keltette várakozást. Kiragad egy részt a mondás értelem-egészéből, szó szerint véve a képletes jelentést, s a bába-asszonyokkal ápolt bizalmas barátságáról kezd el mesélni. Molière komédiájára utalva tudós nőknek nevezi a bábákat. A történet képtelen eseménnyel indul: „Szindbádnak a nyakába ugrott egy nő az első emeletről, mert, mint mondá, régen vágódott vele megismerkedni” (394). Az elbeszélő olyan jelentéktelen részleteknek is figyelmet szentel, mint hogy az épület házmestere, melyből a kisasszony kiugrott, „álmában huszárrohamot vezényelt” (394). Mintha az egyszerre sok mindenbe belekapó mesélő tevékenységét értelmezné a mű címébe foglalt mondás: „amihez sokan fognak, balul sül el.” Hosszú

¹⁴¹ Joel Fineman: *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*. In: *The New Historicism*. ed H. Aram Veeser. New York, Routledge, 1989. 49-77. pp.

¹⁴² Hayden White: *Metahistory*. John Hopkins University, 1990. 7. kiadás, 1. p.) Marlon Ross a feszültséget teremtő oscilláció hatáselvét hangsúlyozza az újhistorista történeti narratívával kapcsolatban. (Marlon B. Ross: *Contingent Predilections: The Newest Historicisms and the Question of Method*, The Centennial Review 34 (Fall 1990), különösen 490-493. pp.

¹⁴³ A közmondás eredeti latin változata így szól: *Negotia pluribus commissa segnius expeditur* (Ha többre bízuk a feladatokat, lassabban lesznek megoldva).

kalandozás után az eredeti történethez visszatérve mulatságos egyszerűsítéssel azonosítja a főszereplőt, „az ugrós kisasszonyt” (397). A csattanós befejezés előre kiszámítható következtetést fogalmaz meg komolykodva: „Sehogy se tudom megszeretni azokat a nőket, akik az ablakból a nyakamba ugranak” (402). Szindbád apaként, fia tanítójaként lép fel, ezért ragadtatja magát életbölcsségek megfogalmazására. A bábák felmagasztalása magába foglalja a férfi nőeszményét: „A bábaasszonyok hivatásuknál fogva nyugodtak, alkalmazkodók, csendes járásúak, tiszták, értenek a beteg megnyugtatásához és fölvidítéséhez, márpedig erre van szüksége a legtöbb férfiembernek, nem pedig arra, hogy a felesége táncolni tudjon” (399).

Szindbád könnyen hajlik elmékedésre, amikor a fiával együtt kel útra. A tapasztalt férfi efféle bölcsségeket oszt meg az ifjúval: „Az embernek sohasem lehet elég nőismerőse [...] Nem tudhatni, kinél találjuk meg a szerencsénket” (404). Szindbád fia korántsem hiszékeny, kétkedve fogadja apja tanácsait, sőt, megpróbálja eltéríteni a felelőtlen kalandoktól: „Hagyja már a szerencse hajszolását. Mindig csak ráfizettünk, amikor úgynevezett szerencsét csinált valamelyik városban” (404). A kalandor apa s az ártatlan fiú párbeszéde, mintha a háromnegyed évszázaddal későbbi *Sose halunk meg* című film hasonló jelenetének az előzménye volna.

A történetmondás szabályaira vonatkozó szándéknyilatkozat és a megvalósulás ellentmondásos viszonya az anekdotikus előadásmód paródiájára emlékeztet. Jó példaként említhető, hogy az általam használt kiadásban egyetlen lapon négy zárójeles közbevetés található az *Ifjú évek* című történetben, s ezek együtt közel akkora terjedelmet tesznek ki, mint a főszöveg, amelynek a megkülönböztetése a kitérőktől egyre kétségesebbé válik.

Az elbeszélő színleg teljes bizonyosságra vágyik a múltat illetően, ezért ered nyomába, hogyan hódította meg az ifjú Szindbád ministráló ruhájának piros palástjában Kacsó Rózát a vasárnapi szentmisén. Az elbeszélő kitérőkkel halad előre, helyesebben szólva újabb és újabb alfejezetet nyit a történetben, a folytonosság így legfeljebb csak egyik elágazástól a másikig biztosított az elbeszélésben. Mintha az ok-okozati rendben kibontakozó történetmondás paródiáját olvasnánk, amikor arról értesülünk, hogyan lett Róza apja szolgabíró, ki volt a Gergely pápának nevezett púpos diák, s mivel hódított az égő vörös szakállú Lubomirski herceg a nők körében. A történet azonban fordulatot vesz, az elágazó ösvények mintha egyszer csak összefutnának. Vajon az *Ifjú évek* kitérői a körülmények lélektani előkészítést

szolgálják? Valójában hogyan kapcsolódik egymáshoz a három történetyszál? *A lélektani megokolás színlelése* többértelműnek mutatja a szereplők közötti viszonyokat.

ANEKDOTA-RECYCLING.

KÖZELEDÉS AZ ABSZURD FELÉ

Képtelen, értelmetlen és esztelen jelenségek nyerne egyre nagyobb teret a húszas évek második felétől a Szindbád-elbeszélésekben. A szereplők tehetetlen lények. A cselekményhiányt értelmetlen mozzanatok töltik ki. Az abszurd elemek felforgatják a megszokott köznapi életrendet. Régi nőismerősei álmában kísértik meg Szindbádot, s némelyik elhagyott hölgy válogatott kínzásokkal vesz elégtételt az „őszivé” vált emberen: „az agyvelejébe paprikát hintett [...] hollókarmokkal vájkálni kezdte a szívét” (*Hogyan lehet megszabadulni a kísértetektől?* 1925. 469).

A beteg nő (1925.) címszereplője, aki állítólag Szindbád miatt leugrott az emeletről, egy hete a falnak fordulva haldoklik, Szindbád az ágydeszán fekszik, a fia egy rongyos kanapén lakik egy ottfelgett régivilágbeli utazóköpeny alatt. A beteg valójában megzavarodott, hol a papucsával akarja a hűtlen Szindbád fejbe dobni, hol meg az éppolyan gazembernek tartott fiához vágja a párnát. A végkifejletben apa és fia fejvesztve elmenekülnek a féltékeny nő elől, aki a végső leszámolásra készülve kimegy a konyhába, hogy megkeresse azt a nagykest, amellyel a kakas nyakát szokta elvágni: „Ugye megmondtam, hogy jó cselekedetünkért valamely jó szerencse várakozik ránk. A beteg nő meggyógyult, többé nem kell őt ápolnunk” (428).

Az *Útnak, szónak, házasságról való tanácskozásnak nincs vége* (1925.) ismétlődő szólama, Szindbád aggodalmas kérdése lazán kapcsolódik a történethez, s szinte önállósul: bőségesen öntözik-e saját zsírjával a készülő kacsat. Szindbád szegény börtönviselt embernek adja ki magát a vértanú feleségének. Ebéd közben Szindbád és vendéglátója a házastársak közötti verekedésről cserél eszmét: „Természetes dolog, ha a férfi a kocsmából vagy a börtönből hazajön, elsősorban megveri a feleségét. A feleség persze a legközelebbi alkalommal, amikor megsavanyodott a kovász, vagy odaégett valamely pecsenye, visszaadja a férjének a verést. De azt nem értem, hogyan engedheti magát valaki idegen, sohasem látott nőktől megveretni?” (435). Szindbád azzal veszi le az özvegyet a lábáról, hogy önfeláldozóan átvállalja a börtönben ülő férjnek járó, végre nem hajtott büntetéseket.

Az anekdotikusság paródiájára jó példa a *Tollfosztásban nem szakad meg az ember* (1925.) című elbeszélés. Szindbád szakítani akar eddigi életmódjával, melyre jellemző, hogy pap helyett régi nőismerősének gyónva akar bűnbocsánatot nyerni. Valériát keresi fel, aki járatos vezeklés dolgában: „Az úrnő olyan előkelő volt, mint egy királyi kézirat” (438). Az írás-hasonlat nemcsak az alakokra terjed ki, átszővi az egész elbeszélést, s megjelenik rögtön a címben: a tollfosztás az írásra is utalhat. A kézzel írt bejegyzéseket követő Szindbád kezére koppint a régi díva, amikor a férfi kajánul olvasni kezdi a nő titkos kéziratát, a karikákkal, vonalakkal megjelölt napokat a falinaptárban, amely bizalmas naplóként is felfogható. Az íráshasonlat fejlődik tovább a hölgy bemutatásában, aki külső megjelenése alapján „ama divatlapból jött, amelyet Náray Iván szerkesztett” (440). Az előtérbe hozott alak hangjának a megszólaltatása szintén az íráshasonlat bővítésével történik: „– Tehát szerelmi életem érdekli, kedves barátom? – kérdezte Valéria előkelő hanghordozással, mintha valamely emlékkönyvből beszélne” (441). A nő elbeszéléséből kiderül, hogy testamentum-írással, saját halála megrendezésével tette próbára Szindbádot, aki azonban nem tartotta tiszteletben a végrendeletét. A hang és az írás között zajló helyettesítés játéka tovább folytatódik a változatokban megjelenő szókép irányításával. A hang írástermékhez hasonlít: „– Fölösleges lelkesülnie, mielőtt történetemet pontosan nem hallaná...– mondá a hölgy a társalgási hang olyan egykedvűségével, mintha valamely szakácsnői receptről volna szó” (442). Szindbád nem tudja teljesen átadni magát a nő vallomásának, de egykedvűségét leplezve a kellő pillanatban komolyságot erőltet magára, s irodalmi hasonlathoz folyamodik, ám ez sem billenti ki a józan nőt: „– Ó, maga vén bolond, aki mindig az írók kigondolása szerint akarja irányítani az életet... Bármit mondhatott Hamlet Ophéliának, nekem az volt a legfontosabb, hogy meggyógyuljak” (443). E vágy teljesülésére figyelmeztet a nő egészséges, erős jelentésű keresztnéve. Az irodalom hatásától azonban Valéria élete sem mentes. A selyemharisnyájába azért helyez el néhány bankjegyet, mielőtt kiállna az utcára, mert így olvasta a regényekben (444). A cím s a záró mondat megegyezik: közmondás keretezi a történetet, amelyben a szerepek felcserélődnek: a gyóntatónak kiszemelt régi nőismerős tesz Szindbád helyett vallomást. A szerelmes nő veszi magára Szindbád bűneit, így a könnyen elnyert bűnbocsánatra utalhat az elbeszélés végkicsengése, a címbe foglalt közmondás megismétlése. Az íráshasonlat hozza mozgásba a kölcsönös helyettesítés rendszerét a szövegben.

Előfordul, hogy Szindbád olvassa paródiaként a hallomásból ismert anekdotikus történetet. Egyik elbeszélés a másikra utalt, s nem lehet megkülönböztetni az eredetit az átalakított változattól, ahogy a hangnemek sem választhatók szét: az elmúlt dolgok utáni túlzott vágyakozás csúfondáros beszédmóddal keveredik. A *Búcsúfia* (*Az ódonságok városában*. 1931.) című elbeszélés akár e kölcsönös függés, egymáshoz tartozás ironikus allegóriájaként is olvasható. Szindbád azt a kérdést firtatja, „Vajon miért szaporodtak el a tyúkszemvágók Óbudán?” (514). Az nyilvánvaló, hogy a rosszul lerakott kövek okozzák a bőr elváltozását, az viszont csak sejthető, hogy ebben ludasak a tyúkszemvágó nők férjei is, akik történetesen kőrakók. A rendszer a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt gazdaságosan működik.

Szindbád a plébániatemplom tornyának az árnyékába költözik, hogy távol tartsa magától az ördögöt hátralévő életében (*Az orgonista nő szerelme*. 1931.). A sekrestyés házában nincs hatalma az ördögnek, *angyali kísértésre* azonban nem készül fel Szindbád. A történet címszereplője ugyanis Angyal, aki titokban szokta felkeresni a templomot. Szindbád, miután erről tudomást szerzett, „hosszas ígérek után rávette a házigazdáját, Adventi urat, hogy engedje át neki az orgonafújtatás teendőjét” (519). Szindbád, ahogy ez már lenni szokott, felkelti a különös látogató érdeklődését. Szindbád senkivel sem tudja megosztani titkát a kisvárosban. Az orgonistanő hosszú ideig elmarad, a szerelmes Szindbád vigasztalanul szenved. Az Angyal újra eljön, s írásban engedélyezi Szindbádnak, hogy a karzaton tartózkodjon: „Minden megváltozhat a világon, csak a szerelem és az egyház szertartásai nem változnak meg”, lelkendezik Szindbád, aki „az orgonistanő papirosát amulettbe zárta, amelyet a szíve fölött viselt” (525). A hajós későbbi visszaemlékezéséből azonban kiderül, hogy átértékelte a helyzetét, s továbbállt: „Könnyebb volt az uralkodó hercegnőt elszakítani a maga várából, [...] mint engedélyt nyerni az orgonafújtatáshoz. – Bár maradtam volna sekrestyésnek!” (524).

Krúdy egyike volt a magyar irodalom legnagyobb nyelverteremtőinek. Az egyezményes jelrendszer megszilárdítása az értelmezés területén – a már ismert újrafelismerésének jegyében – valójában elfedi azt, aminek a feltárására hivatott. Meg kell tanulnunk újra *olvasni* Krúdy írásmódját, ha meg akarjuk szólaltatni a Szindbád-elbeszéléseket.

A REGÉNY PERFORMATIVITÁSA KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *ÉDES ANNA*

Az *Édes Anna* magával ragadó remekmű. A hiteles emberi mérték keresése, a helyes arányok megkísértése, a megértés határaiba ütköző tapasztalatok érzéki ereje, a záró fejezet címébe emelt „Miért ... ?” kérdése nyomán megnyíló szellemi-erkölcsi távlatok újra meg újra lenyűgözik Kosztolányi regényének az értő olvasóit. Az *Édes Anna* értelmezésének története rendkívül kiterjedt, s – a hosszú ötvenes éveket nem számítva – folyamatosnak mondható.¹⁴⁴ Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája éles megvilágításba helyezi a regény jellegzetes megközelítéseit¹⁴⁵, amelyek döntő részben az elkövető tudatlan indítékairól, kiszolgáltatott helyzetéről és megaláztatásáról szólnak.¹⁴⁶ Az elbeszélte történetre alapozott lélektani magyarázatok azonban sokat veszítenek erejükből, ha szem előtt tartjuk, hogy e látszólag eszköztelen nyelvi műalkotás sokrétű közeget létesít.¹⁴⁷ Az *Édes Anna narratív előadása* képes befogadni más művészi hordozók hatásait, s láttató példákat szolgáltat a *határátlépés* performatív jelenségére, többféle értelemben is.¹⁴⁸

A regény ismételt újraolvasása után egyre erősebben fogva tart a sejtélem, hogy e különös gonddal megmunkált szöveg megszüntethetetlenül többértelmű.

¹⁴⁴ Vö. Veres András: *A regény befogadástörténete*. In: Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. A kötetet szerkesztette és a jegyzeteket készítette: Veres András. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2010. 708-907. p. A továbbiakban: É. A. A regényből vett idézet utáni lapszám zárójelek között erre a kiadásra vonatkozik.

¹⁴⁵ Szegedy-Maszák Mihály: *Édes Anna: regény és/vagy példázat*. In: Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2010. 285-318. pp.

¹⁴⁶ Tamás Attila negyedszázaddal ezelőtti írása ebbe az értelmezési vonulatba illeszkedik; a gyilkossághoz vezető folyamatot, a lélektani motiválás tényezőit veszi számba. Az elkövető indítékaira olyan magától értetődően mutat rá, hogy a szörnyű kettős gyilkosság szinte törvényszerű emberi cselekedetnek látszik érvelése nyomán. Tamás Attila: *A lélektani motiválás tényezői Kosztolányi Édes Annájában*. Studia Litteraria, 1985. 23. sz. 113-120. pp.

¹⁴⁷ Az írás térbeli kiterjedése a szövegben – később ehhez még vissza kell térni – Derrida elgondolására emlékeztet. A papír működésbe léphet multimédia módjára egy műben, „le papier peut se mettre en œuvre à la façon d'un multimédia”, az írás csupán a nyelv egyik modalitása a többi között. Jacques Derrida: *LE PAPIER OU MOI, VOUS SAVEZ...* (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres) Propos recueillis par Marc Guillaume et Daniel Bournoux. Les Cahiers de médiologie – n°4: «Pouvoirs du papier» 2e sem. 1997. Paris: Gallimard.

¹⁴⁸ Lásd. Dobos István: *Performativitás a XX. századi magyar regényben: Narratív előadás. Jelentő testek*. Studia Litteraria 47: (1) pp. 7-19. (2009).

Kosztolányi alighanem mindent legalább két változatban írt meg az *Édes Annában*. A szöveg-kapcsolatok vonzzák és taszítják egymást, ezért az ismétlődések dinamikus játéka *zavart összhangot* eredményez. A hálózatosan kibontakozó szerkezet újabb és újabb középpontot kínál az olvasónak, de az elbeszélés ironiája folyton elmozdítja az értelmezés időlegesen rögzített távlatát. A szöveget behálózó tropológiai láncolatban az ismétlődő szóképek jelentése folyton elmozdul. Egyetlen példát mutatnék.

A *madár* és a *kalitka* az emberi léthelyzet metaforája a regényben. Az ember önmagába zártan él, mint madár a kalitkában, világa áttetszőnek látszik, de valójában áthatolhatatlan. Ez a meghatározottság a regény valamennyi szereplőjére érvényes. A nyelv különbségeket létesítő játékában a jelkép értelme azonban korántsem rögzített és áttetsző, így jelentése sem mérhető ki szokványosan, jelesül a szabadságtól megfosztott ember kiszolgáltatottságával, bár a szöveg megengedi ezt az értelmezési lehetőséget is: Anna börtön-cellája „világosabb és valamivel nagyobb, mint a konyhája” (516), melyben együtt lakott egy csirkével, amit maga nevelt föl, s madárnak tekintett. Anna „Olyan idegen volt, mint egy vadmadár” (377) – olvashatjuk másutt. Vadmadár, tehát nem rab, hanem szabad lény, ugyanakkor társtalan, megszelídíthetetlen ragadozó, amelynek áldozatául esnek a gyengébb párák.

Jancsi állandó jelzője a szélkelep. A szélről forgatott kereplő különböző madarak elriasztására szolgál. Hasonló szerepet játszik a szélkakas, az épület tetején a szél irányát mutató, kakast ábrázoló fémlemez. Amikor Jancsi Annához akar közeledni, rémülten fedezi fel, hogy lábával a lány kedvenc madarához, az ágy végében kapirgáló tyúkhöz ért. Anna kérője, a kéményseprő jár még a tetőn, aki a gerendán egyensúlyozva fekete kandúrhoz hasonlít; ennek a háziasított ragadozónak is madár a kedvenc zsákmánya. A madárral azonosított Annára tehát veszély leselkedik, ugyanakkor maga is veszélyt jelent a környezetére. Anna nem képes védekezni a megtevéstől látszatok ellen. Az ijesztő megjelenésű, ám őszinte szándékú kéményseprőt elutasítja, ellenben a csalárd aranyifjú közeledését elfogadja. Anna későbbi áldozatai sem sejtik közeledő végétüket.

A példaként választott metafora-lánc futó elemzése azt hivatott szemléltetni, hogy *az azonosságot felfüggesztő ismétlődés zavart összhangot eredményez*: „A pénztárteremben harminc írógép kattogott, s vagy száz hivatalnok görnyedezett üvegkalitkájában” (327). A *kalitka* jelentése a szöveg hálózatában

feloldhatatlanul többértelmű. A gépies munkavégzés ugyanis végső soron jótékony hatású, mert időlegesen távol tartja a szereplőktől az élet céltalanságának gondolatát. Az ünnep kikapcsolódást jelent, ezért veszedelmes. „Az utcák gránitkövein az ünnepnap vigasztalan fénye reszketett. Ez a munkátlan-végtelen szabad idő értelmetlenül meredt eléje” (281).¹⁴⁹ A szolgálok szabadnapon látogatják meg korábbi gazdájukat, s ekkor szembesülnek fájdalmasan azzal, hogy nem pótolhatatlanok. *A jelentés elkülönülő mozgása, az azonosságot felfüggesztő ismétlődés a szöveg megszüntethetetlen többértelműségének az egyik forrása.*

Az olvasás megújuló tapasztalata, hogy folyton ismeretlen nyomok bukkanak fel a szövegben, minden felfedezés újabb várakozást kelt, s a „Miért...?” kérdésre adható válasz ígérétét hordozza. A kapcsolódó szövegek találkozása azonban egyidejűleg építi és rombolja az értelmezés egységét. A szövegek dinamikus kapcsolódását az biztosítja, hogy mindegyik elem önmagában is ironikus szemlélettel megformált, ezért egyenként is összetett értékkel távlatoknak az elrendezése. Nemcsak a bírósági tárgyalás jelenetére, de a regény egészére jellemző, hogy valamennyi szereplő rendre a *megértés határára* ütközik. Vagy nem ért valamit, vagy őt nem értik meg. Az ismétlődés, amely felfüggeszti az azonosságot, ebből a távlatból nyeri el valódi jelentőségét.

A különbséget termelő ismétlődés (*iteráció*) alakzatai a szöveg szintjén is megjelennek. Elsőként a legismertebb esetre emlékeztetnék, a keretet alkotó nyitó és záró fejezetre: mindegyik az „így gondolkodtok ti” címkével látható el. Két csúfondáros paródia, amely az előítéletes gondolkodás ökonómiájáról szól, s mintha kivezetne a regény világából. Ennél azonban többről van szó. *A szöveg* ezen a ponton *mintha olvasná önmagát*, jelesül a *kalitka* és a *madár* metaforáját, s az önkényes jelentéstulajdonítás kockázataira figyelmeztetne. Az utolsó fejezetben feltűnik Kosztolányi Dezső,

¹⁴⁹ Az élet céltalanságáról szóló szövegrészlet hálózatos szerkezetet alkotva kapcsolódik Kosztolányi több művéhez, amelyben felbukkan ez a gondolat. Az *Aranyáskányban* ez olvasható: „Vasárnap volt. Novák, mint a legtöbb ideges ember, félt az ünnepnapoktól, melyeken megáll a kattogó munka, s a hirtelen támadt csendben még inkább érzik az élet hiábavalósága.” XXVIII. Fejezet. A *Pacsirtában* Vajkayék izgatottan várják az állomáson Pacsirtát: „Ha izgatott állapotban vagyunk, akkor minden jelentőssé válik, amit különben meg sem figyelünk. Ilyenkor maguk a tárgyak is – egy lámpaoszlop, egy kavicsos út, egy bokor – fokozottan éli a maga ősi, zárkózott, embernek ellenséges életét, s szívünket fájdtatva mutatja közönyös mivoltát, úgyhogy visszadöbbenünk tőlük. Az emberek pedig, kik mindig önzöek, és testvértelenül rohannak céljuk felé, egy szavukkal, egy mozdulatukkal emlékeztetnek bennünket, milyen egyedül vagyunk, és ez a szó, ez a mozdulat minden látható ok nélkül örökös jelképévé dermed lelkiünkben az élet egész céltalanságának.”

az író, házának a teraszán, amely *üvegkalitkára* emlékeztet. A járókelők jómadárnak nevezik, köpönyegforgatónak, aki ma keresztény, de fénykép készült róla, melyen együtt látható a Vérmezőn egy pogány népbiztossal. Az ítélkezők *önkéntesen olvasnak jeleket, s a meg nem értetteknek tulajdonítanak egyértelmű jelentést*. „És mit csinált ott vele? – tudakolta az első kortes. – Nézte. – felelte Druma titokzatosan. – Nem értem – csóválta fejét az első kortes. – Hát akkor tulajdonképpen mit akar? Kikkel tart ez? – Mindenkiel és senkivel. Ahogy a szél fúj. [...] A három barát megegyezett ebben. [...] Látszott azonban, hogy még most sem értik egészen” (542). Nem véletlen, hogy a képtelen magyarázatokra *hattyú* felel, *a költészet allegorikus madara*, akinek a nevét viseli az író rosszallóan csaholó fehér kuvasza. Itt elágazás nyílik a jelsorban, s újabb figuratív láncolat bontakozik ki. Jancsi kutyaszagot érez Anna közelében, akinek olyan éles a szaglása, mint a kutyáé (193). Az elbeszélő jellemzése szerint Anna olyan megfásult, mint az a „kutya, mely nem kap enni s nem tudja, hogy mi bántja és mégis folyton odavánszorog az üres ételestáljához, körülszaglássza s miután látja, hogy semmit se lát, csüggedten a vacca felé kullog, vissza-visszasandítva” (439) – ezt a képrajzást már nem kísérhetjük végig aprólékos elemző figyelemmel. A szöveg azonban kijáratokat is nyit, amelyek közül az egyiket érdemes kipillantani a *madár és a kalitka* tropológiáját követve.

„Egy kalitka madarat keresni ment.” – a 16-os jelzetű idézet Franz Kafka: *Nyolc óktávfüzetének* kiemelt bejegyzései közül való, amelyeket kicédulázott és egyfajta aforizmagyűjteményként sorszámmal látott el. Ezek a kiemelések 1917 októbere és 1918 februárja között születtek.¹⁵⁰ Köztudomású, hogy Kafka szövege a szabadság hiányának példázataként olvasva ellenáll a jelentésazonosító megkettőzéseknek, s nem engedi elkülöníteni az összetevőket, a kinti és a benti világ, a fogoly és az őr, a börtön és a rab mintázatát követve. Visky András költeménye, amely az utazás, átkelés, kapcsolat, érintkezés jelentéskörében mozog (*Songs of Passage*) újraírja Kafka aforizmáját: „Mehetek, mondják, végeztünk, minden rendben, Egy kalitka elindult madarat keresni, mondják mögöttem...”¹⁵¹ A saját világ itt már mindig az idegenre utalt, az én mindig a másik viszonylatában létezik, mintha a kalitka ezért igyekezne

¹⁵⁰ Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1980.

¹⁵¹ Visky András: *Songs of Passage*. Helikon, XIX. évf. 2008.1. (495.) szám, január 10. Éjszaka a 92nd Street Y-ban. New York, 2007. 3.21

magához vonzani a leendő madarat.¹⁵² René Magritte visszatérő formái közé tartozik a *madár és a kalitka*. A belga művész a húszas évek második felében – vagyis Kosztolányi regényének 1926-os első kiadásával egy időben – készített festményein szakít a tárgy reprezentációs használatával (*La trahison des images*), s érvényteleníti a jelkép allegorikus jelentését. A megszokott tárgyak vázlata nem cserélhető fel magával a dologgal, a kép megtéveszti a nézőt, a „*misztérium*” valóságosnak mutatja az *ismeretlent*. Az *Édes Anna* különbségeket létrehozó ismétlődése legalábbis a *tárgyak performatív átváltoztatását* tekintve nem idegen Magritte látásmódjától, aki jellemzően festés közben jeleníti meg önmagát, s bár tojás a modell, a művész átiratában madárként jelenik meg a vásznon.¹⁵³ Az *Édes Anna* olvasási tapasztalatának, s a regény szerzői értelmezésének szempontjából egyaránt indokolt megemlíteni, hogy e változó jelentésű alakzat megújítóinak sorából kiemelkedik az amerikai Joseph Cornell (1903–1972) „madárkalitka” sorozata, melyből a belga festő képei mellett néhány darab látható a londoni Barbican „Szürreális ház” (*The Surreal House*) című kiállításán (2010.09.). A kiállítóterben két szinten berendezett ház tizenhat szobából áll, s *tükör-labirintus*ra emlékeztet belső útvonalainak az elrendezése. A *látogató „szabadon mozoghat” a kalitkában*, így *minduntalan eltéved*, anélkül, hogy elvétene bármiféle irányt, az útvonal ugyanis tetszőleges, tervezhetetlen, mivel az épületről nem áll térkép a látogató rendelkezésére, ezért bejárhatatlan, s ennek megfelelően a kiállított műalkotások befogadásának a folyamatát csakis félbeszakítani lehet, de lezárni nem. Kosztolányi *tükörszobá*hoz hasonlítja a regény mentális terét, amelyben a személyiség mindig más tükörképpel találkozik.¹⁵⁴ A regény személyiségfelfogásáról később még részletesen szólunk.

¹⁵² „Arcot és tekintetet szórnak ki belőlem / Egytől egyig mind a tied, belőled vagyok / Mondom a férfiaknak szabadkozva / Ez csak természetes, mondják, ugyan kiből / Lehetne az ember, ha nem valaki másból”

¹⁵³ Marcel Paquet: *Magritte*. Taschen/Vince Kiadó, 2002. Köln, 26. p. Akad példa a fordított irányú átváltozásra. A *Vonzások és választások* című képről ezt írja Magritte: „Egyik éjszaka felébredtem a szobámban, ahol egy kalitka állt, benne alvó madár. Nagyszerű tévedés folytán egy tojást láttam a köddé vált madár helyett. Ekkor új és megdöbbentő költői titok tárult fel előttem, hiszen a sokkot éppen a két tárgy – a kalitka és a tojás – rokonsága okozta bennem, míg korábban ezt a sokkot úgy váltottam ki, hogy egymással semmiféle kapcsolatban nem álló tárgyakat társítottam össze.” i.m. 26. p. A belga festő folyton visszatér a tárgy (le *signifié*) és a vásznon megjelenő kép (le *signifiant*) különbségének kérdéséhez, a performativitás rejtelmes jelenségéhez. „La fameuse pipe, me l’a-t-on assez reproché! Et pourtant, pouvez-vous la bourrer ma pipe ? Non, n’est-ce pas, elle n’est qu’une représentation. Donc si j’avais écrit sous mon tableau « ceci est une pipe », j’aurais menti!” In. René Magritte: *Écrits complets*. édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, Paris, 1979.

¹⁵⁴ É. A. 749.p.

Az *önkéntes jelölvasás* eseteinek sorához visszatérve, ebbe a láncolatba illeszkedik Katica jelenete a Vérmezőn. Vízék korábbi szolgálólányának román katona a szeretője a megszállás alatt. Társai ezért hazaárulónak nevezik, s megszakítják vele a kapcsolatot. Elhíresztelik róla, hogy román kém, mivel tanúi lesznek, amint titkos jeleket vált a vassisakos vitézzel, aki valójában némajelekkkel esküdözik Katicának, hogy a háború után feleségül veszi. Fergetes humor forrása az abszurd jelenet, amely nem nélkülözi a nietzsche-i értelemben vett félelmetest sem, mert megmutatja, hogy *az erkölcsi ítélkezésnek jobbra félreértés vagy önkényes értelmezés az alapja*. Vízyné egy fehér asztalkendő táz ki az ablakon, ezért letartóztatják, ugyanis azt hiszik róla a vörösök, hogy kém, aki titkos jelekkel üzen az ellenforradalmároknak. Vízyné pantomimra emlékeztető jelenetének is megtalálható a „komoly” párja. A krisztinai polgárok performansa, akik fehér zsebkendőt lobogtatva tiltakoznak a templomra sortűzet leadó Lenin-fiúk terrorja ellen.

A jelölvasás önkénye emberi, túlságosan is emberi, sugalmazza a regény: egyszerre fájdalmas és mulatságos. A nyomkövetés megkísérti, s ismételtlen kudarca ítéli azt az olvasót, aki – Austint kisajátítva – tetten akarja érni a szavak jelentését. Bátor úr, a kéményseprő golyózik. Jancsi úrfi biliárdozik. Anna viszont nem ismeri se a munkaeszköz, sem pedig a hasonló kinézetű játékszer rendeltetését. Vég nélkül lehetne sorolni a jelentéstellítődés folyamatának *megtörését* szemléltető példákat a hálózatos szerkezetű szövegből.¹⁵⁵ A regény hangnemének összetettsége közvetíti az azonosságot felgúszgató ismétlődés nyomán támadó *zavart összhangot*.

A záró fejezetben a beszélgetőtársak között létrejövő egyetértésnek a *meg nem értés* az alapja. A párbeszéd kifordított értelmű. Ez a *mintázat* behálózza

¹⁵⁵ Vízyné gyakran látta kislánya szellemét a spiritisza üléseken, ezért fenntartás nélkül hisz abban, hogy „Minden jelent valamit. A legkisebb jelekkel is izennek nekünk, onnan túlról, kis jelekkel nagy dolgokat” (145). Vízyné folyton jeleket olvas: „a tányér alatt néhány rizsszem bújt meg. Villája hegyével megolvasta. Hét szem rizs volt. Megolvasta többször. Mindig hét szem volt. Miként került oda? Nem értette. [...] A szám gondolkodóba ejtette. Miért épp hét? Minden jelent valamit.” A hét szem rizs Anna eljövételének jó hírt jelzi Vízyné számára, aki azt is érteni véli, hogy halott kislánya mit üzen jelekkel a túlvilágról. Vízyné a kislánya halála után szanatóriumba került, ott élt évekig. „Kivett az árvaházból egy leányt, hogy fölnevelje” (63). A kísérlet kudarcot vallott, a leány „nem vált be”, ezért visszavitte az intézetbe. Vízyné a „saját nevelésű” cseléd eszménye jegyében tekinti lányának Annát. Vízyné Jancsi arcáról is titkos bűnöket olvas le (333), s „gyönyörködött az ő férfi rokonában” (335). Férje csalja, elhidegült tőle, évek óta külön alszanak, ezért nincs mit csodálkoznia azon, hogy Vízyné feltűnően sokat foglalkozik a cselédek szerelmi életével. A felügyelet és a büntetés Vízyné napi foglalatossága. A cselédnek tilos férfit a házába hozni. Vízyné szigorú önsanyargatásának részeként is felfogható, ahogy számon tartja a cselédek szeretőit, *s jeleket olvas* a fehérműűkből is.

a regényt. Az utca embere és az igazságszolgáltatás szakavatott képviselője hasonló értelmezési hibákat követ el, amikor ítélkezik. A regény azt sejteti, hogy a hétköznapi ember vélekedései önkényes értelmezésre, s *képzelgésre* épülnek. A szóbeszéd, a híresztelés, a pletyka valóságteremtő erővel bír a regény világában. A népbiztos elrepülésének bemutatásában bukkan fel először ez az ismétlődő alakzat, s mintázatot alkotva tűnik fel a regény szövetében.¹⁵⁶ Az olvasó rendre beszámolónak feltüntetett értelmezésekkel találkozik, amelyek a közvetlen jelenlétre hivatkozva igyekeznek alátámasztani episztemológiai hitelüket, ugyanakkor igaznak tételezett állításaik megfogalmazása során *eltörlik a nyelv kognitív és performatív használatának a különbségét*, s így eldöntetlen marad, melyik kijelentés számít referenciális értelemben hitelesnek. A személyes tapasztalat azért sem bizonyul elégséges alapnak a dolgok azonosságának tételezéséhez, mert a ténylegesen megtörténtek csakis nyelvi közvetítés által válnak hozzáférhetővé, az elbeszélő tevékenység sikere pedig a mindenkori történetbefogadóra gyakorolt *hatás* függvénye. *Performatív erő és episztemológiai érvényesség* nem feleltethető meg egymásnak a regényben. Valamennyi szereplő áldozata lesz az érzékek bizonyosságába vetett feltétlen hitnek, s ez azt sejteti, hogy a tévedések forrása, a jelölvasás önkényének indítéka az erkölcs világánál mélyebben fekszik.¹⁵⁷

A jelölő láncolatokba *szövegpárok* illeszkednek, s újrafelismerésük annál mozgalmasabb, minél távolabb helyezkednek el egymástól. Példaként a *szakrális tér* világi változata szolgálhat. Az épület, ahová Víz újra dolgozni jár, szinte *templommá* változik délben, amikor harangszó jelzi a miniszter érkezését. Anna táncol a lábára szíjazott keféken, fényezi a parkettet, „csúszkálva, görnyedezve, térdelve, mint egy templomban, valami hosszan tartó örökimádás közben.” „Anna reggeltől estig a por és a szemét glóriájában állott” (211). Víz elhelyezi Jancsit egy bankban, amely a pénz valóságos *szentélye*.

¹⁵⁶ Valamit hallottak a környéken lakók arról, hogy Vizyt elvitték a parlamentbe. „Legalább a Krisztinában ezt beszélték” – fűzhetné hozzá az olvasó. Az elbeszélő ugyanis később ezzel szemben azt állítja, hogy nem Vizyvel, hanem a feleségével történt meg a sajnálatos eset.

¹⁵⁷ Való igaz, hogy a megalapozott véleményalkotáshoz nélkülözhetetlen intellektuális lelkiismeret hiányzik a legtöbb szereplőből: rendre felcserélik az okot a következménnyel, s képtelenek egynél több szempontot mérlegelni. Csakis érdekeik szerint alakítják ki véleményüket, értelmezés helyett minősítenek, s meg sem kísérlik, hogy megértésre jussanak a másikkal. Movisztérné sopánkodik a gyilkosság felfedezése után: „Nem értem... Egy ilyen lány, egy ilyen becsületes lány.” [...] „– Nekem már régóta nem tetszett – szól Drumáné –. A szemében volt valami gonosz. [...] Tő – mondta Drumáné a homlokára csapva –, most jut eszembe. Nekem volt egy kisollóm. [...] Hát kérlek: ez vitte el. – Azt gondolod? – Azt, édesem, Meg vagyok győződve. Aki gyilkol, arról minden kitelik” (509).

Azok, kik künn a városban, az életben semmiben sem hittek, itt hittek valamiben, érezték, hogy itt csakugyan van valami” (325).¹⁵⁸ Jancsi szeret időzni az impozáns csarnokban. Az ügyfelek értékeikkel „egy kis fülkébe vonultak, mely a gyónószékre emlékeztetett” (327). A szakrális tér profán változatainak ismétlődése könnyen sugallhatja azt, hogy a 20. században az emberek egyedül a pénz istenében hisznek. Való igaz, Jancsi is a nihilizmus korának gyermeke, ugyanakkor őt nem a gazdagság, hanem a *biztonság* nyűgözi le a bankban: „úgy érezte, hogy a megrendült világ szilárd pontjára került, s maga is tagja ennek az egyházi rendnek, mintegy az új vallás kispapja” (329). A bank vonatkozásában a biztonság érzete szintén magától értetődőnek látszik, azonban a szó kiterjedt értelmében ennél megfoghatatlanabb a jelentése, talán a hitre vágyó lelki szükségletének kifejezésére szolgál a regényben. Jancsi, amikor jegyet vált pathefon, azaz régi típusú gramofon nyilvános hallgatására, Wagnertől a *Bolygó hollandit* kéri. Nem kizárt azonban az sem, hogy látványosság iránti vonzalma is belejátszik a zenemű kiválasztásába, tehát ezúttal is közönségnek játszik, mint egy moziszínész.¹⁵⁹

A *szerkezet* szintjén, s a *hangnem* tekintetében is megfigyelhető a különbségeket létrehozó ismétlődés, s az összetartozó elemek párokba rendeződése. A „*Miért ...?*” című fejezet a legerjedelmesebb a könyvben, huszonöt lapra rúg, míg a rá következő záró jelenet ennek mindössze az egytizede. Mind-egyik a maga módján az emberi cselekedetek végső magyarázatát keresi. Az előbbiben a tragikumra, az utóbbiban a komikumra esik nagyobb nyomtér, de mindkettőben elválaszthatatlan egymástól a kétféle hangnem; efféle összetettség jellemző a regény egészére, amelyben az ismétlődés az azonosság felfüggesztését, s a különbség visszatérését jelenti.¹⁶⁰

¹⁵⁸ A bank szentélyének felmagasztalása kifordított értelemben a *Szeptemberi ábitát* égi báljának látomásával kapcsolható össze.

¹⁵⁹ Jancsi legfontosabb foglalatosság, hogy ájtárokat nyit a képzelet és a valóság között, s utazásai végén jobbra nagyon is evilági dolgokhoz érkezik. Rajong a moziért. Erotikus képzelődései filmként elevenednek meg előtte: „Anna letette a vasalót, kétesen elmosolyodott, és beleült az ölébe (345). De az előszobában nem volt sem ő, sem a vasalódeszka. Hol van? Jancsi zavartan nézett be a konyhába. – Ebédelünk?” (347) Jancsi Anna elcsábítására kidolgozott terve felborul, megijed, zavartan viselkedik, s a kínos helyzet elől elmenekül otthonról: „Beült egy moziba, végignézett egy hétfőlvonásos, olasz szerelmi filmet” (359). Jancsi műveltsége valóban felszínes, bőrdíjában az *Igy írtok ti*, és egy angol dióhéjnyelvűtán található, de a művészetek iránti érdeklődése nem teljesen egyoldalú.

¹⁶⁰ A *Miért...?* című fejezet sem nélkülözi a humort. Ficsorné vallomása derűtséget kelt a hallgatóságban. „Én különben nem mondhatok rá semmit. Azelőtt igen jó lány volt, de ...

– De?

– De később rossz lett.

REGÉNY ÉS PERFORMATIVITÁS

NARRATÍV ELŐADÁS

Az irodalom és a performativitás nem szembenálló, de egymást feltételező fogalmak, ha a beszéd-cselekvések elmélete nem korlátozza értelmezésünket. Látnivaló, hogy az elméletalapító Austin nyelvészeti útmutatásait követve, jobbára csak az eltéréseket vehetnénk számba regény és performatívum között.¹⁶¹ A nyelv különbségeket létrehozó játéka az irodalom sajátja, s ezért ami itt az olvasásban megtörténik, eseménnyé válik, az csak részlegesen irányítható, legalábbis abban az értelemben, ahogy Austin a – többértelműséget lehetőség szerint kiiktató – performatív nyelvi megnyilatkozások sikerült-ségéről beszél.¹⁶² A nyelvi esemény az irodalmi olvasásban nem ellenőrzött szemiotikai műveletek eredménye, de *bekövetkező cselekmény*. Itt nem lehet cél sem a feladó, sem a címzett részéről a performatívumok többértelműségének kiküszöbölése. A megnyilatkozó személy teljes, s közvetlen jelenléte is megvalósíthatatlan ábránd az elbeszélés eredendő közvetettsége miatt, amelyben megszüntethetetlen az elkülönülő mozgás elbeszél és elbeszélő én között. Aligha teljesülhet irodalmi szövegben az austin-i performatívum legfőbb feltétele, a *beszélő szubjektum intenciójának tudatos jelenléte* a megnyilatkozás aktusának teljességét tekintve. Szöveg és olvasó párbeszéde sem feleltethető meg a jelentés átvitelére szolgáló közlés modelljének, amelyben a szavak adott, eredendő értelme számít a kölcsönös megértés előfeltételének. A nyelvi műalkotás fogalma szerint a szavak jelentésének megújítását kísérli meg, s így a résztvevők sohasem határozhatják meg maradék nélkül a szavak értelmét, sem pedig azt a kontextust, amely lehatárolhatná az olvasás terét. Austin a teljes beszédaktus abszolút kontextusát tekinti mérvadónak, ami a szöveg közegében, vagy a megnyilatkozás megismétlésekor aligha állítható helyre.¹⁶³ A szövegközötti játékok dinamikája újabb és újabb vonatkoztatási

– Ezt mi is tudjuk – jegyezte meg az elnök” (529). E példa azt is megmutatja, hogy a közeli rokonokat is nagy távolság választja el egymástól, ha nincsenek közös emlékeik. Az *Édes Anna* kapcsolatot létesít Kosztolányi más műveivel, így ezen a ponton a *Pacsirta* sugalmazásával, mely szerint az *emlékezés* a záloga a mély lelki életnek.

¹⁶¹ Sokféle szempontból érte bírálat, ezért nem szükséges részletesen kitérni Austin idejétmúlt művészetfelfogására, mely szerint színpadon vagy versben „egyfajta komolytalansággal használják” a beszédmegnyilatkozásokat. John L. Austin: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*. Ford. Pléh Csaba, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 45. p.

¹⁶² Austin i.m. 84. p.

¹⁶³ „A megnyilatkozások keretétől szolgáló helyzet egészét kell tekintenünk.” Austin i.m. 68.p.

mezőket nyit. A szavak utakat találnak, de az átjárás korántsem akadálymentes, mert a közeg sem áttetsző. Az irodalmi szöveg jelentéssalkotásának fontos tényezője az ismétlődés, amely nem jelenti az önmagával azonos megismétlést, sokkal inkább a *különbség visszatérését*. Az *értelmező visszatérése* az ismétlődő alakzatokhoz kétségtelenül tartalmaz *performatív mozzanatot*, amennyiben valamely szignifikánsnak vélt elem kiválasztása, újrafelismerése, s a visszatérés megismétlése, *igenlést*, afirmációt fejez ki, amely fogalma szerint *performatív aktus*. A szó cselekedtető ereje azonban a nyelvi műalkotásban sokkal inkább a nyelv szerkezeti *iterabilitásában* rejlik, s ebből következően az ugyanannak látszó mindig másként tér vissza, mert jelentése folytonos időbeli, s térbeli elmozdulásban jön létre.

Derrida nevezetes első Austin-kritikája a beszédcselekvés-elmélet legfontosabb tartópilléreit mozdította ki, amikor a kommunikációt szembeállította minden nyelvi tevékenység lehetőségfeltételével, a különbözőessel. A nyelv a feladó halála után is kifejti hatását. Az íráshoz, de minden nyelvhez hozzátartozik a *hiány*, akár a távollévő címzett hiányára, akár a halott író hagyatékára, testámentumára gondolunk, a hiány a nyelv szerkezetének része, ezért leválik az intencióról, a jelentés mondaniakarásának jelenbeli feltételeiről.¹⁶⁴ Az írás olvasható marad a címzett halálán túl, s a szerző is szükségszerűen eltűnik a szövegben. A nyelv különbségeket termelő masinériájának nincs olyan saját működési elve, szabályrendszere, amely ne törne meg, ezért helyesebb poliszémia helyett disszeminációról beszélni, zárt kontextus helyett pedig *szakító erő*ről, amely újrendezi a kontextust. Derrida szerteágazó gondolatmenetéből az irodalmár számára különösen jelentős az a nyelvre vonatkozó felismerés, mely szerint *nincs tiszta jelenlét-tapasztalat*, pusztán a differenciális jegyek láncolata.¹⁶⁵ A jelentésmegoszlással kapcsolatosan a legkézenfekvőbb jelenségre utalnék. Az idézett belső magánbeszéd a történetmondásos művek elengedhetetlen eleme. Az idézetben az eredeti megnyilatkozás szükségképpen elveszti azonosságát. A beszédmód közvetítettsége megszüntethetlenné teszi a hasadást a beszélők nyelvhasználata között. Közhelynek számít, hogy az olvasó *társalkotó*, *performatív* tevékenységét nem a szavak tulajdon értelmének tettenérése vezérli, de lehetséges értelmeik feltárása, a jelentés mezejének szétnyitása, amelyben az ismétlődés eltérli az azonosságot.

¹⁶⁴ Jacques Derrida: *Signature Event Contexte* In: *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972. 374.p.

¹⁶⁵ Jacques Derrida: i.m. 378. p.

A kivételesen összetett, titkokat rejtő művek esetében, mint amilyen az *Édes Anna*, az értelmező rendre a megértés határaiiban ütközik, ahol megtapasztalja a nyelv „önmagábaroskadását”, ahogy Derrida fogalmazott, s nyilvánvalóvá válik számára, hogy a saját, a tulajdon törvényének (*la loi du propre*) már nincs semmi értelme. *Édes Anna*. Tulajdonnév? Nyilvánvaló, hogy a névben nemcsak tulajdonság rejlik, de egész értelmezési rendszerek kapcsolódnak hozzá, melyek a szöveg hatástörténete során létrejöttek. A *Miért...?* című fejezet látató példája e név meghatározhatatlanságának. Minden szándék célt téveszt, amely megkísérli jellemezni, értelmezni, azonosítani azt a létezőt, amely *a nyelv performatív teremtménye*, s a regény világában is leginkább árnyékként, tüneményként vagy fogalomként jelenik meg. *A szó teremtő ereje* itt a címszereplő nevében nyilvánul meg, amely éppen ezért hasonlóképpen haladja meg saját nevét, s válik megragadhatatlanná, mint a Khora Derrida magisztális elemzésében: „befogad minden meghatározást, hogy helyt adjon neki, de ő tulajdonképpen semmiféle meghatározással nem bír. Birtokolja, bírja azokat, miután befogadja őket, de nem úgy birtokolja őket, mint tulajdonait, tulajdonképpen semmilye sincs. Nem egyéb, mint summája vagy folyamata annak, ami »rá« , róla (*à son sujet*) magáról íródik, de nem ő a *szubjektuma* (sujet) vagy *jelenlévő alapzata* mindezeknek az értelmezéseknek, holott ugyanakkor nem is redukálódik rájuk.”¹⁶⁶

A regény performatív lehetőségeinek távlatából a *színháztársaság* és az *irodalom* viszonya is újraértést kíván. Az irodalom esztétikai hatáslehetőségeit tekintve nem szükségképpen ellentéte az *előadás*nak a médiumközi átmenetek versengésének a művészeti korszakában. Az *Édes Anna* regényformája is megkísérli a nyelvi kifejezés határainak meghaladását, amikor a színházi bizonyos hatáselemeit felhasználva *eseményként viszi színre az elbeszélés előadását*. A magam részéről *narratív előadás*nak nevezem ezt a poétikai alakzatot.

A testi megnyilatkozások alapvetően a művészi közegek függvényében válnak esztétikailag értelmezhető tapasztalattá. A test mediális közvetítettségére irányuló reflexió a jelentésalkotás egyik fontos mozzanata, mely megkülönböztetett szerepet játszik az *Édes Anna* narratív előadásában. Ez a megértési mozzanat elválaszthatatlan a teatralitásnak teret adó narratív előadás közegének az értelmezésétől. A test észlelésének elsődleges közege a látás a színházi helyzetben, ahol a színész nem megalkotja a szerepet, hanem

¹⁶⁶ Jacques Derrida: *Passions, Sauf le nom Khora*. Galilée, Paris, 1993. Magyarul: Jacques Derrida: *Esszé a névről*. Jelenkor, Pécs. 1995. 123. p.

mintegy a szerep médiumává válik, kiszolgáltatva saját testét mások tekintetének. A színpadon lezajló performatív események is reflektált közegben fejtik ki hatásukat. Bizonyos megszorításokkal azt lehet mondani, hogy efféle mediatizált játékterek létrejönnek az *Édes Anna* narratív előadásában is. Test és teatralitás több szálon kapcsolódik össze az *Édes Anna* narratív előadásában. A „nézve levés” Édes Anna állandó tapasztalata. Anna félelmének megtestesülése a madáralakzat helyettesítéses láncolatába illeszkedik: „Egy Macquart-csokortól, melyből pávatollak nyúltak ki, egyenesen rettegett. Azt hitte, hogy a pávaszemek őt nézik, s mikor elhaladt előtte, félretekintett” (199). Amikor Anna először néz Vizyné arcába, ismeretlen *madárnak* látszik, szétborzolt dísztollakkal (169).

Vizyné szünet nélkül vizslatja, felügyeli a munkáját. Gyanakodva figyel. Anna tudatában van annak, hogy megfigyelik, de ezt már szinte észre sem veszi. Amikor Jancsi kéjvágyból figyel meg, s pózolásra veszi rá, Anna kényszerítve érzi magát, s szégyenkezik. Az öncélú játék Jancsit felszabadítja, ellenben Anna viszolyog tőle, mert természetellenesnek találja, a megfigyeltség számára ugyanis a munka világához tartozó tapasztalat, nem pedig haszontalan szerep.

Patikárius Jancsi folyton szerepeket alakít, ezért könnyen átlépi a cseléd és az úr világa között húzódó határokat. A személyiségváltoztatás összetett élmény, de Jancsi legfőképpen érzéki vonzereje miatt kísérletezik vele. Az esztétikai élvezet szerepe sem lebecsülhető a maszköltésben. Annát viszont éppen a liminalitás tapasztalata billenti ki legerőteljesebben egyensúlyából. Képtelen szerepet váltani, cseléd voltára emlékezteti a lakás, ahol a tér használatához szabályok kapcsolódnak, amelyeknek a megsértése szorongást vált ki belőle. Jancsi nem képes reflektálni a színházi alaphelyzet egzisztenciális dimenziójára. Annával művelt szórakozása minden ízében közönséges, eltervezett és mesterkélt. Jancsi éppoly könnyen adja át magát a hódító szerepének, mint amilyen gyorsan megszabadul a mesterségesen előidézett lelkiállapottól. Anna nem képes alkalmazkodni az embert meghatározó színházi alaphelyzethez, így soha sem képes megszabadulni önmagától. Ez legalább olyan iszonytató lehetőség, mint az én-elvesztés élvezetg hajszolása Jancsi részéről.

Az *Édes Anna* narratív előadása azt sugalmazza, hogy a test szubjektumalkotó tényező, s maga is konstrukció eredménye. Anna teste, alakja, arca különböző nézőpontokból és hangok közvetítésével jelenik meg. A cseléd-

könyv hivatalos *személyleírását* Vizyné félhangosan *felolvassa* (155). Máskor Jancsi szemszögéből *látja* az olvasó Annát (351). Amikor Jancsi védekezni próbál a rátörő érzéki vágy ellen, Anna elidegenítő vonásait emeli ki, ennek viszont ellentmond a narrátor által közvetített kép. Nemcsak a látó része a látványnak, de a másik teste is.

Emlékezetes nyelvi rétege a regénynek az a metaforikus leírás, amely különböző érzékterületekről származó képzetek közvetítésével jeleníti meg, hogyan érzékeli Jancsi Anna testét szeretkezés közben (375). *Két áldozat* sorsszerű összetartozására utal, hogy hasonló mozdulatot végez Anna az első, Vizyné pedig az utolsó éjszakája előtt. Az egyik az ártatlanságát veszti el, a másik az életét. Anna önként adja oda magát Jancsinak, de Vizyné is könnyen adja meg magát a halálnak. Anna karja Jancsi nyakára kulcsolódik a vad éjszakán, Vizyné karja Anna nyakára a végzetes éjszakán. Az ölelés és az ölés, a gyönyör és a félelem egyaránt jelen van mindkét helyzetben: „hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fájt. Nem kapott lélegzetet. Lassan merült el a gyönyörűségbe” (375). „Vizyné a még szabad karjával a leány nyakához kapott, hogy eltaszítsa, ellenben olyan ügyetlenül lökte el, hogy csak még jobban magához szorította, valósággal ölelte már” (498). A halott Vizyné „arca valami átszellemült nyugalmat sugárzott” (503). Az áldozatok némaságukkal Annához kerülnek közelebb haláluk után. Anna órákig együtt van az áldozatok tetejével, amíg rá nem talál. A gyilkosság helyszínét tüzetesen átvizsgáló nyomozók akarják szóra bírni a holtakat.¹⁶⁷ A testről leolvasható jeleket fürkészik, s az értelmezésnek ebből a távlatából Vizynét felkészületlenül éri a halál. A narratív előadás viszont azt viszi színre, ahogy Vizyné álmából felriadva védekezni próbál, de óvatlanul átkarolja Anna nyakát, s ahelyett, hogy eltaszítaná, átöleli, maga felé húzza, siettetve ezzel végzetét. A halott arcának és testének a leírása alapján nem teljesen légből kapott feltételezés, hogy *nyugodtan* fogadja a halált. Olyan *elrendezettnek* látszik körülötte minden, mintha nem is gyilkosságnak esett volna áldozatul. Nyugodt az arca. Mintha aludna. Nincs vérfolt. Csak egyetlen szúrt sebe van: a szívén.

¹⁶⁷ A nyomolvasás kudarca emlékeztetheti az irodalmárt Greenblatt nevezetes tanulmányának nyitó mondatára: „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek.” Az archeológus a holtak irodalmi nyomainak tanulmányozásával kíván az elmúlt élettel kapcsolatot teremteni, de kísérlete megtervezett kudarcra van ítélve. Stephen Greenblatt: *A társadalmi energia áramlása*. In: Kiss Attila–Kovács Sándor s. k.–Odorics Ferenc (szerk.). *Testes könyv* I., Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996, 355. p.

Az *Édes Anna* narratív előadásában megnyilvánuló személyiségfelfogástól nem idegen az, amit Nietzsche állít a gondolkodó testről.¹⁶⁸ A német bölcselő utalása szerint „hatalmas ész a test”.¹⁶⁹ Ez a sokrétű kijelentés a testbe vetett hitben gyökerezik, amely a filozófus korai monográfiusa szerint Nietzsche gondolarendszerében szilárdabb alapon áll, mint a szellembe vetett hit.¹⁷⁰ Amint Anna először átlépi Vizek küszöbét, érzékszervei az új hely veszélyeire figyelmeztetik. Anna teste tiltakozik a tér idegensége ellen. Lepleznie kell testi fájdalmát a magzatelhajtás után. Érzékei határozzák meg a gondolkodását, ezért nincs hatalma a nyelv fölött. Érzékei olyan erőteljes tapasztalatokhoz juttatják, amelyekre nem képes elemző figyelem tárgyává tenni, a reflexió így nem jut el a kifejeződéséig. Anna nyelvinségben szenvedő személyiségének a megtestesítésére azért alkalmas a narratív előadás, mert képes megjeleníteni azt, ami nem ér el a nyelvhez.

A teatralitás jelenségéhez kapcsolódik a *test használatának szabályozása* a társadalmi nyilvánosságban, a társas érintkezésben. A regény narratív előadásában a testi viselkedés megítélésének, s a gesztusnyelv olvashatóságának a kérdései teátrális vonatkozásaikkal együtt jelennek meg. A szórtan Anna *egyetlen mozdulata* négy, egymástól különböző értelmezéssel együtt érkezik meg az olvasóhoz. Anna testbeszédét Vizyné, Ficsor, az elbeszélő, sőt, maga Anna is másként értelmezi, így végül az olvasóra hárul a feladat, hogy mérlegelje az össze nem egyeztethető magyarázatok érvényét. Vizyné kérdésére, hogy „van-e kedve a helyhez”, Anna nem válaszol, csak alig láthatóan vállat von, „szomorúan és könnyedén.” Vizyné ezt a mozdulatot a lázadás jeleként olvassa, ezért ráripakodik Annára. „Tessék? – kérdezte gúnyosan. – Nálam nem így szokás felelni” (165). A mondat többértelmű: egyfelől jelentheti azt, hogy nem ilyen módon, tehát nem testbeszéddel, másfelől azt, hogy határozott igent szokás mondani, fenntartás nélkül. Ficsor meg akarja menteni a helyzetet, ezért ő is értelmezi Anna néma mozdulatát: „Nem, nem úgy értette az Anna – mentegette Ficsor. – Ugye Anna, nem úgy értetted. Hát hogy értette? Csönd volt. Vizyné és Ficsor várt a válaszra. – Van – rebegette hangtalanul Anna, aki úgy értette, hogy neki mindegy, hiszen mindenütt

¹⁶⁸ „A testből kell kiindulni, ezt kell vezérfonalnak tekinteni. Ez az a sokkal gazdagabb jelenség, amely lehetővé teszi a pontos megfigyelést.” Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó. Bp., 2002. 236. p.

¹⁶⁹ Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek*. Ford. Kurdi Imre, Osiris/Gond, Bp., 2004. 41. p.

¹⁷⁰ Alfred Baumler: *Nietzsche der Philosoph und Politiker*. Leipzig, 1931. 11p., 635.p.

csak dolgozni kell” (166). A regény narratív előadása *test és teatralitás* viszonyát tekintve megszüntethetetlenül többértelmű.

A *teatralitás a történelmi színtér* átalakulása miatt is meghatározó a regényben. Az egymásra torlódó rendszerváltoztatások átrendezik a történelem színpadát, és – amint ezt a későbbiekben közelebbről is megvizsgáljuk – alakoskodásra kényszerítik a résztvevőket. A történelem erőinek uralhatatlan *performativitása* félelmet vált ki a szereplőkből, amellyel szemben az *ünnep* jelent támaszt a maga szertartásos színpadiasságával. A narratív előadás jelenléte ezzel a tényezővel is kapcsolatba hozható. A történelem értelem híján való. Az ünnep ellenben folytonosságot kölcsönöz a szétföredezett élet kiszámíthatatlan játékának. Az ismétlődő családi események alatt időlegesen megfedkeznek az ember arról, hogy mindaz, amire ösztönösen vágyik, a szilárdság, az értelem, s a cél hiányzik az életfolyamból. A létezés esetlegességének kísértésével szemben menedéket jelent az ünnep, a maga kiszámítható rendszerességével.

Vizyék baráti körben, a hagyományos szertartásrendet követve megtartják az ünnepeket. A közösségi összejövetelekhez kapcsolódó tevékenységek az együvé tartozás tudatát erősítik a résztvevőkben, akik a történelem áldozatainak tekintik magukat. Az ismétlődő ünnepi események részét alkotja a színjáték, a szerepjáték és az alakoskodás. Történelmi léptékben mérve, s egzisztenciális értelemben egyaránt határhelyzetben zajlanak ezek a félig-meddig titkos mulatságok, amelyek betöltik az ünnepek voltaképpeni szerepét, amennyiben megannyi öröklött szabályszerűségükkel együtt, mint „*kulturális performanszok*” lehetővé tesznek egyféle transzgressziót, határátlépést, identitásváltást. Ünnep és színjáték szorosan összetartozik. Ebben az összefüggésben az ünnepek „*kulturális performanszoknak*” tekinthetők, amelyeket „egyfelől a liminalitás és a periodicitás, másfelől a szabályszerűség és a transzgresszió dialektikája különböztet meg a többitől.”¹⁷¹ Az ünnep keretén belül létrejövő színházi előadások hatását az *átmenetiség* biztosítja többféle értelemben is. A történelmi helyzet kiszámíthatatlanul, s gyorsan változik, mintha a szereplők forgószínpadon lennének. Az egymást váltó politikai rendszerek körforgása szinte állandósítja az átmenetiség állapotát a résztvevőkben. A társadalmi ranglétra időről-időre megfordul. A szembenálló politikai osztályok képviselői csúfondárosan kigúnyolják egymást.

¹⁷¹ Erika Fischer-Lichte: *Színház és rítus*. Ford. Kiss Gabriella, Theatron, 2007. tavasz-nyár, 6. évfolyam 1-2. szám, 4. p.

Az ünnepi színjátékok lehetőséget adnak az idegen szerepének eljátszására, a fenyegető másik identitásának a kipróbálására, s a saját kicserélésére. Anna Vizynét, Vizyné Annát utánozza. A mimikri, az arcrongálás mintegy megsemmisíti az eltorzított alak identitását. Vizyné számára, aki később áldozattá válik, kapóra jönnek az ünnepekhez kapcsolódó baráti összejövetelek, amelyek időnként bizonyos mértékig karneváli jelleget öltenek. A hangulat emelkedésével a résztvevők levetkőzik hétköznapi énjüket, alkalmi színi előadásokat rögtönöznek, amelyekben helyet cserélnek az alul lévőkkel. A játék átváltoztató esemény, a résztvevők rögtönzött színjáték szereplőivé válnak, s megszabadulnak a hétköznapiakban kötelező viselkedés kötelmei alól. Nyíltan semmibe vehetik a személyiség méltóságát, a sajátjukét éppúgy, mint másokét, anélkül, hogy szavaikért és cselekedeteikért viselniük kellene az erkölcsi felelősség terhét. Vizyné egészen addig merészkedik, hogy tehetetlen dühében Katika halálát kívánja.

Vizyné *játékmesterként* jelenti be vendégeinek Annát, az alkalmi színdarab főszereplőjét: „Alighogy becsukódott mögötte az ajtó, oly nevetés harsant föl, mint mikor a színről egy hírneves komika távozik. Maguk se tudták, min nevettek, de nevettek. Mulatságos volt az egész: ez a félszegség, ez a klaffogó cipő, meg a bemutatási jelenet” (241). „Vizy valami történetet adott elő Annáról, melyet hahota követett” (241). Moviszter ebbe a hangulatba lép be: „Ő is úgy érezte itt magát, mint aki színpad között tévelyegve véletlenül a színpadra botlik, egy ismeretlen darab zajos jelenetébe. Nem értette mit jelent ez a nagy gaudium” (243).

A társaság fesztelenül mulat a cselédtörténeteken, a szalon vidám színpaddá változik, a vendégek versengő mutatóványosokká, akik egymást túlszárnyalva adják elő legjobb számaikat. Tatár egyenesen megrendeli kedvenc jelenetét: „Tatár oda intett feleségének: – A macskát (249). – Ja – szólt Tatárné –, a macska. Mikor beszegődött, volt egy két hónapos cicánk” (251). Az emelkedett hangulatban Vizyné zongorázik, a szalon performatív térre alakul át. Ebben az élő komédiába úgy lép be az irgalomról szóló eszmefuttatásával Moviszter, hogy értelmezi a cselédekkel űzött tolsztojánus komédiát. Moviszter tudomásul veszi, hogy a legtöbb ember képtelen az önálló gondolkodásra, előítéletek fogságában él, de nem is akar szabadulni ebből a kényelmes állapotból. Meggyőződése, hogy a közöny rontja meg az emberek közötti kapcsolatokat. Nem hisz a változásban, mert a kiszolgáltatottakkal szemben megnyilvánuló ellenséges érzület a kultúra belsejéig hatol

Vizyék társaságában. Moviszter szavai belevesznek az alkalmi kamarajáték hangzavarába.

A teatralitás legkülönbözőbb megnyilvánulási formái jelennek meg a regényben. Jancsi mintha színpadon volna, eljátszsa a szerelmes együttlét különböző helyzeteit Annával, akit próbabábuként használ, miközben operett-primadonnát képzel a helyébe. Annának folyton át kell öltöznie, s pózolni, mint a modelleknek a kifutón. „– Az ablak elé – vezényelt Jancsi. Ide a sarokba. A szekrény mellé. A világosságra. Nézni akarlak. Nézz te is engem.” „Most pedig – szólt Jancsi – ne éj hozzám. Én se tehozzád. Hanem így. Karját hátra tette.” „Anna úgy engedelmeskedett neki, mint mikor egy kefé, egy cipőhúzót kért” (383). A gyilkosság felfedezése után, amint vallatják Annát, „egy pillanatig valami régi, félszeg oszlopszentet idézett az emlékezetükbe, aki égnek tárt karral áll” (506). Jancsi klubokba jár, de a kétségbeesés és az undor elől ide menekülnek a háború után sokan: „Maga a táncterem valóságos látványosság volt. Üveglap borította, alulról rózsaszín villanylámpák világították meg, melyeket virágfüzérek fontak körül, úgyhogy valami meleg tündéri jégpályának tetszett” (411). Moviszterné műkedvelői körbe jár próbákra „otthon verseket szavalt, a szalonja közepén kivágott pongyolában hajlongva, erős taglejtésekkel” (407). A lakók a katonai felvonulásokat színi látványossággént kísérik figyelemmel a házak ablakaiból. Az évszakok változásával átalakul a tér, az élet *színtere*. Minden esetben bejelenti az elbeszélő, melyik évszakban vagyunk.

Anna önkéntelenül Vizynét utánozza, de vonakodik attól, hogy Vizyné ruháiban tetszelegjen az élvhajász Jancsi előtt. A performansz azért fullad kudarcba, mert Anna képtelen a személyiségcserére, a teljes átváltozásra a játékban. Jancsi ezzel szemben gátlás nélkül lépi át a játék és a valóság között húzódó határokat, személyisége alkalmi szerepekre bomlik, folyton elveszti azonosságát. Minthogy az arc megkülönböztethetetlené válik az álarctól, az olvasó nehezen tudja eldönteni, melyiket is tekintse valódinak.

A szereplő színjátékszerű fellépése minden tekintetben többértelmű. Jancsi megérkezése Vizyékhez hatásos belépő, amely a nézők bevonásával újabb játék elindítója. A jelölő láncolatok többértelmű játéka bontakozik ki a narratív előadásban. „A vizionlátási jelenet sokkal elevenebb volt, mint egy színpadon lett volna” (305). Jancsi tótágast áll, humoros tárgyait mutogatja, kezdetleges angolsággal fecseg, kétszer köszön, ugyanis nincs tisztában a személytelen üdvözlés és a hogylét felőli érdeklődés alaktani különbségével, de

vélhetőleg Víz sem, mert Jancsi köszönésére válaszol, tehát rokon lelkek találkoznak, s így szó szerinti és átvitt értelemben is rokonsági viszonyba kerülnek: csak színlelik nagyvilági műveltségüket, s mindketten magukra erőltetik a jókedvet. Jancsi, a hetrefüles, vagyis zöldfülű unokatestvér zajos fellépése felkelti Vizyné ifjúkori csínytevéseinek emlékét (309).¹⁷² Egyetlen utalás ez a regényben Vizyné boldogtalan házassága előtti éveire, amikor még nem kerítette hatalmába a szorongás. Jancsi harsány jókedvét is beárnyékolja, hogy hajlamos a tárgyitalan félelemre, s szabados játékaival akar úrrá lenni állandósuló szorongásán. Jancsi „egy mindenkinek ismeretlen kor szabadosságával csak tengett-lengett. Társasági fiú vált belőle. Végigtáncolta a házi bálakat ... mint alkalmi humorista szerepelt. Arról álmodozott, hogy moziszinész lesz. Máshoz nem volt kedve” (301).

Vizyék többféle értelemben is teátrálisnak, színjátékszerűnek érzékelik a maguk életét. Amikor Vizyné sírva fakad saját nyomorúságán, a férje belefedkezik a látványba, s egy székre ülve nézi, „hogy rakosgatja a vankosokat, arcán a nagy-nagy csillogó könnyekkel, mint a moziban Asta Nielsen” (73). Vizyné alkalmi bemutatót tart férjének, Katica járását és hangját utánozva. „Az ura egy pillanatig döbbenet nézte feleségét, aki végigtáncolt a szobán, s dühében játszott, mint valami különös színésznő valami különös színpadon” (55). Anna ismeretlen lénye szemlélhető alakot ölt az ünnepi kamarajáték színpadán. Amikor először járul Anna Vizyné színe elé, lornyonját szeméhez emelve vizsgálja a lányt, mintha színházban ülne, majd szemét behunyva hatni engedi magára, amit tapasztalt: „egyszerre érezte, hogy ez az, akit évekig keresett mindhiába. Belső sugallatot hallott, mint élete döntő fordulataikor” (153).

A miniszteri tanácsosnak is szüksége van a nyilvánosságra, hogy *színpadon* érzékelhesse hatalmát. Vizyné korábbi életformájának része volt a vendégfogadás, ami elviselhetőbbé tette magányát. A társasági élet némi kárpótlást jelent a megtört asszonynak, akinek a készülődés változatosságot hoz tétlen, egyhangú életébe. Az esemény, amíg zajlik a maga szertartásaival, izgalmaival életet lehel belé, hisz legszívesebben halott gyermekének szellemével társalog. Előfordul, hogy amikor mások vígadnak, Vizyné hirtelen magára marad, mert halott lányára gondol. Nyelváltással védekezik a rátörő fájdalom ellen. Szó szerint idegen nyelvhez folyamodik, hogy elmondhassa, egyszersmind

¹⁷² A „hetrefüles” jelző felbukkan Esterházy *Estijében*.

eltávolíthassa magától a naponta elismételt történetet. Hallgatónak idegen német vendéget választ: „Vizyné leült melléje. Nagyon részletesen elmesélte neki – németül – a kislánya halálát. De ezt már annyiszor elmesélte, hogy most csak kopogó, gépies szavait hallotta, még a fájdalom vigasztalását sem érezte” (496). A vacsorákat követően a történetek értékelése, az elhangzottak felidézése szintén értelmet kölcsönöz Vizyné céltalanná vált életének. Talán maga is sejti, amit háziorvosa rég belátott: az ember kénytelen valamivel eltölteni a rá kirótt időt.

Narratív előadásban az elbeszélés és az előadás az írott szövegbe helyeződik át. A leírás, a legnyilvánvalóbb *írásaktus* is magán viseli a műben a véletlen *esemény* esetlegességének, s értelemnélküliségének a nyomát, az olvashatatlanságét, amely a *hermeneutikai magyarázat* határaival szembesíti az *Édes Anna* befogadóját. A kiszámíthatatlanság, az azonosságot felfüggesztő ismétlődés, amint azt az előzőekben láthattuk, a regény szövegszerveződésének az egyik meghatározó szabálya. A *leírás* sem helyettesít megragadható jelöltet a műben, de katakrétikus jelentést létesít, mivel *esemény*yszerű a működése. A leírások szinte kivétel nélkül külső és belső nézőpontok határmezsgyéjén helyezkednek el, ahol találkozik a narrátor, a tanú, illetve a szereplő nézőpontja: „Most látta először Vizynét: egy sápadt, nagyon magas. Jéghideg nő meredt eléje, aki –nem tudta miért– egy ismeretlen *madár*hoz hasonlított szétborzolt, fényes dísztollakkal” (Saját kiem. 169). A szereplői és az elbeszélői nézőpont, illetve hang közötti feszültség biztosítja a narratív határátlépés egyik jellegzetes változatát az elbeszélésben. Katika „Arcán az átázott rizspor megtúrósodott” (512). A régi gazdáit sirató szolgáló részvétnyilvánítása egyszerre megindító és nevetséges. Az olvasó szinte semmit sem vehet azonosnak önmagával a leírásokban ismétlődő részekben. Ezt szem előtt tartva érdemes *egyesíteni*, s *nem egyesésíteni* az összetartozó, de hiánytalanul össze nem illeszthető szövegpárokat.

A leírások is többértelmű láncolatot alkotnak, így a jelölés játéka a történetmondás felfüggesztésekor sem szünetel a regényben. Különösen az elhomályosult értelmű, furcsa hangzású, ritkán használatos szavak mesteri elhelyezése fékezi a jelentés gyors azonosítását (pörnye, himalájakendő, kuláns, lippent, rongyosleves, hetrefüles, hencser). Akad példa a próza zenei hangzására, amely kitágítja a szöveg terét: „csobbant a rocskákban a szennylé, loccsant a rongy” (211). Ütemhangsúly és időmérték találkozása alakítja e mondat hangzó ritmusát, amelyhez a hangutánzó szavak zeneisége is

hozzájárul: „Álmatag babrálással, kéjes andalgással pocsgott a szappan lanya tajtékében” (207). „Kicsit lippentett a topázsárga borból s így folytatta” (261). A leírásban keletkező metaforikus láncolatoknak akadnak áttetszőbb változatai is a regényben. Ilyennek tekinthető a gőz és a pára trópusa. Jancsi parfümjének bódító illatfelhőjébe lép be Anna a fürdőszobába. Anna vasal, gőzfelhő veszi körül (339). „Gőzöl”, vagyis érzéki vágyat kelt Jancsiban. Egy beteges kinézetű, elesett nő láttán heves vágy tör rá a vonaton. „Lassan csöpörgött az eső, mely a levegőt gőzfürdőszerűen elnehezítette” (357). Anna szeme „kék volt, de nem csillogó, inkább tejeskék, violáskék, mint a Balaton vize, párás, nyári hajlalon” (169). Előfordul, hogy a leírás érzékletesen hangzik, de látványként a modell megragadhatatlan. A főváros kifosztása után „fönn, a barokk cukrászda kirakatában drága porcelánon mindössze egy szíjas pogácsa szomorkodott” (233). Efféle nehezen azonosítható süteményt, mondhatni *madárlátta*eledelt őrizget Anna a batyujában.

A narratív előadás tértnyerése azzal magyarázható, hogy a *színházi alaphelyzet* határozza meg a regény szereplőinek létét. Jelenetek állnak az elbeszélés előterében, a történetmesélés másodlagos szerepet kap. Kézenfekvő példaként a tárgyalási jelenet említhető, amely előadásszerű. Az igazságszolgáltatás legszembeütőbb teátrális megnyilvánulási formái között említhető az esketés, a kihallgatás, a vallomástétel, a megidézettek szembesítése, a vád felolvasása, az ítélet kihirdetése, a bizonyítási eljárások, az események újrajátszása a jelenlévő közönség reakcióitól kísérvé.

A *liminalitás* határozza meg az elbeszélt történet idejét is, a háború elvesztése utáni köztes, átmeneti történelmi időszakot, amikor áttekinthetetlené válnak az alá-fölérendeltségi viszonyok, mint az időszakos ünnepek alkalmával. A regényben kitüntetett szerepet játszanak az ünnepi alkalmak, a jeles napok, a szertartásos vendéglátások, a társas összejövetelek, a bállok, a karneváli multságok, amelyek az én-határok átlépésének, a szerepjátéknak, s az alakoskodásnak a színterei a regényben.¹⁷³

¹⁷³ A határátlépés kiterjedt elméletének a legfontosabb forrásai közül használhatónak bizonyult a határhelyzetbe került személyiség megközelítése kapcsán Victor Turner antropológiai munkája, elsősorban a *Liminal to Liminaloid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*. Rice University Studies, 1974. című esszéje, Arnold van Gennep: *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago, 1960. című alapműve, amely a küszöbátlépéssel bekövetkező kétértelműséget, zavarodottságot hangsúlyozza, a társadalmi rend felbomlását követő karneváli határátlépések vonatkozásában Peter Stallybrass és Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press, Ithaca New York, 1986. című könyve, a helyváltoztatás, a térbeli átmenetek össze-

ÖNTÜKRÖZÉS ÉS PERFORMATIVITÁS

Az elbeszélésben megvalósuló performanszok fikcionalitás és utánzás, valamint képzetes cselekvés és szerepformálás szoros kapcsolatát mutatják, s ez utóbbiakról – merész, de talán nem teljesen önkényes analógiával – elmondható, hogy a *poetológia* kérdései is. Köztudott, hogy az irodalomról szóló irodalom, s általában az önmagára reflektáló mű eszménye erőteljesen foglalkoztatta Kosztolányit. A regény lehetséges magyarázatai mintegy színre kerülnek a „*Miért...?*” című bírósági jelenetben, amely a kérdést eldöntetlenül hagyja, s így a mindenkori olvasót szólítja a lezárhatatlan értelmezés folytatására.

A *reflexivitás* önmagában nem elégséges alap az öntükrözés tételezéséhez, s könnyen csábít történetietlen szövegáthálózatok létrehozására, ezért is vélem kissé nagyvonalúnak Patricia Waugh modern és posztmodern viszonyáról szőtt elképzelését.¹⁷⁴ Korántsem vagyok arról meggyőződve, hogy a modern művészetek alakulástörténete Patricia Waugh fogalmai szerint igazolható. Ha jól sejtem, a szerző állításával szemben a posztmodernnek nevezett regények éppenséggel cáfolják az autonóm mű fogalmát, s így a reflexivitás önmagában nem elégséges alap a késő romantikus regény, a kora modern és a posztmodern közötti párhuzam megvonásához.

Hasonlóképpen aggályosnak vélem, ha a szövegközöttséget a *mise en abyme* eljárásai közé soroljuk, s ez utóbbit kiterjesztjük a játék, a humor, a paródia, az ironia és a groteszk formáira. Köztudomású, hogy a *mise en abyme* kifejezést Gide használja elsőként naplójának egyik 1893-as bejegyzésében.¹⁷⁵ Gide leírása szerint a *mise en abyme* a címerpajzskészítéshez hasonlítható írói eljárás, amely a mű tárgyát a szereplők viszonylataiban is

függésében Paul Smethurst: *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Rodopi, Amsterdam, 2000. című munkája.

¹⁷⁴ Vö. Patricia Waugh: *Practizing Postmodernism Reading Modernism*. London, Hodder&Stoughton, 1992.

¹⁷⁵ „J’aime assez qu’en une oeuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau de *Méniènes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. ... Aucun de ces exemples n’est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second » en abyme.«. In. André Gide: *Journal. 1889-1939*. Paris, Gallimard, coll. de la Pleiade, 1948. 41. p.

megjeleníti, hasonlóképpen, mint ahogy a címerpajzsba mélyesztett kisebb címer készül. A vizuális médiumhoz kötődő *mise en abyme* fogalmától a szakirodalom messzire távolodott.¹⁷⁶ Ugyanakkor Gide sokrétű meghatározása éppen a *performativitás távlatából vált újraolvasásra érdemessé*. Gide szemléletes példája a képíró megörökítő kép, a festett jelenet színterét visszatükröző domború tükör Velázquez *Las Meninas* című festményén az elbeszélés nyelvi közegébe áthelyezve értelmezhető olyan poétikai eljárásként, amely színre viszi az alkotás létrehozásának *performatív* mozzanatát.

Kézenfekvő, hogy a szövegben az elbeszélés történetére vonatkozóan számos reflexív elem fordulhat elő, anélkül, hogy öntükröző alakzattá válna. Véleményem szerint a *mise en abyme teatralitásként* is jószerivel csak *figuratív* képek esetében értelmezhető. Másfelől Mieke Bal *Reading Rembrandt* című könyvének befogadás-központú fejtegetéseihez kapcsolódva azt gondolom, hogy az öntükrözés (self-reflection) *olvasási alakzatnak* tekinthető.¹⁷⁷ Ugyanakkor az *olvasás eseményében létrejövő képződménynek* a körülhatárolására, s megragadására a *tükör* fogalmának használata csakis kiterjedt jelentésben indokolható, mert a műalkotás aligha jeleníthet meg képi vagy nyelvi alakzat ismétlése révén szerteágazó, összetett olvasói műveleteket saját *képmásaként*. E megfontolásokat mérlegelve az „öntükröző forma” helyett szerencsésebbnek vélném az „*önértelmező alakzat*” megnevezést. Öntükrözés és önértelmezés között a különbség nemcsak fokozati, mint ahogy Jerome Klinkowitz véli, hanem lényegi, tehát elméleti jelentőséggel bír.¹⁷⁸ Az öntükrözés különféle eseteit, bármi legyen is az, így a metafikciót, a metalepszist, az önmagába forduló (introverted), az öntudatos (self-conscious), az önnemző (self-begetting) regényt a *mise en abyme* elvét követő *olvasásmód* képes egységes folyamatba ágyazva megjeleníteni, mivel az *alakzat önmagában nem, csakis valamely értelmezés függvényében létezhet*. A figura észlelése többszöri olvasást feltételez, a jelentő hasonlóságának felismerése alapján az alakzat összetartozó elemeinek többirányú összekapcsolását, egyre táguló szövegtérben. *Olvasásmódként* közelíttem meg a *mise en abyme* jelenségét.

¹⁷⁶ Ezt a folyamatot mutaja be Lucien Dällenbach: *La récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.

¹⁷⁷ Mieke Bal: *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*. Cambridge UP, 1991.

¹⁷⁸ Jerome Klinkowitz: *The Self-Apparent World*. Southern Illinois UP, 1984.

Az olvasói műveletek elemzéséből kiindulva lehet választ adni az alakzat önreflexiók szerkezetére vonatkozó kérdésre, amelyet Dällenbach és Genette nyomán Mieke Bal narratológiája is az *alaktan* horizontján belül maradván vet fel, amennyiben a megjelenés alapján kísérli meg azonosítani a *mise en abyme* figuráját. Látnivaló, hogy a narratológia alaktani beágyazottsága erőteljesen megmutatkozik a *mise en abyme* szakirodalmában. Többek között a szövegszintek elkülönítésében, az alakzat megjelenési módjainak rendszerezésében, az elsődleges és az erre mintegy ráakodó másodlagos jelentések összegző olvasatában. Sok tekintetben *félrevezető a tükör kínálta értelmezési keret* a *mise en abyme* jelenségének megközelítéséhez.¹⁷⁹

A regény performatív lehetőségeinek mérlegelésekor az *öntükrözés mediális vonatkozásait* kell szóba hozni, amellyel kapcsolatban számos kérdést lehetne felvetni, azonban itt nem lehet cél a művészeti közegek összehasonlításában rejlő felismerések teljes kiaknázása. A különböző médiumok közötti határok átlépése korántsem magától értetődő, sőt az átmenetek megvalósulásának sikere alighanem kérdéses. Joggal lehet kölcsönhatást feltételezni a képzőművészet és az irodalom között a 20. század első felében. Az értelmező azonban helyesen teszi, ha elsősorban a szó és a kép közötti jelentésátvitel lehetőségének korlátait mérlegeli. Az *Édes Anna* képleírásai a későbbiekben értelmezést kívánnak, ám hiba volna lebecsülni a különböző hordozó közegek különbségét. Az anyagszerű feltételek eltéréseinek vizsgálata ugyanakkor fontos belátásokkal szolgálhat a *mise en abyme* további kutatásában.

Köztudomású, hogy a *mise en abyme* alakzatával összefüggő kérdéseket tárgyaló szakirodalomban nemcsak a narratológiai indítású francia hagyomány van jelen, de a hermeneutika és a dekonstrukció értelmezői távlatát is megkerülhetetlennek számít. A szépirodalom *önmegjelenítésének* különösen a nyelvelméleti vonatkozásai, másfelől az öntükrözés egyéb alakzatai

¹⁷⁹ A legutóbbi időben megjelent hazai szakirodalom szinte kivétel nélkül eszmétörténeti reflexió nélkül használja az „öntükröző forma” fogalmát, s e fesztelenség a „tükrözés-elmélet” elhalványuló emlékezetéről tanúskodik. A magyarországi humán tudományokban a 20. század második felében négy évtizedig hivatalos rangra emelt marxizmus szóhasználatában a tükrözés metafizikai mélységek *látzatát* kínálta. A múlt század eszmétörténetének ez a fejezete mára szinte teljesen feledésbe merült. Magának a problémának az érzékelése sem magától értetődő a fiatalabb nemzedék tagjai számára, akikhez a marxista kultúratudomány napjainkban jószírvél angolszász közvetítéssel jut el a posztkolonialista kritika, a feminizmus, a gender studies, a kulturális materializmus, vagy az új-historizmus formájában.

állnak a „retorikai olvasás” érdeklődésének előterében.¹⁸⁰ Hogyan képes a nyelv önmagára, saját működés módjára reflektálni szépirodalmi alkotásban? Vajon miként viszonyul egymáshoz a nyelv utaló illetve önmagára visszamutató szerepe? Minden elbeszélés önreflexívnek tekinthető, mely az elbeszélés módozatát valamiként az elbeszélés tárgyává teszi? A nyelvi jelölőnek az önmagára vonatkozása egyszersmind elégséges feltétele volna az önreflexivitásnak? A mise en abyme jelenségéhez kapcsolható nyelvelméleti kérdések futó érintése is sejteti, mennyire szövevényes kérdés a nyelv önmegjelenítő képességének megragadása történetmondásos művek esetében. Az önmagához már mindig is viszonyuló nyelv eszméje elsősorban a német elméleti hagyomány szemhatárán, közelebbről a nyelvet *energiaként* felfogó Humboldt és az *önmagával törődő nyelv*hez közelítő Heidegger írásainak a segítségével jeleníthető meg, de ebben a műértelmezésben ez már nem lehet célunk.

AZ ELBESZÉLÉS ELŐADÁSA – AZ ELŐADÁS ELBESZÉLÉSE

Az elbeszélés előadása végső soron a *művészi önértelmezés* új lehetőségeként is megközelíthető. Az elbeszélő hangok tolmácsolása, s magának az elbeszélésnek a színrevitele, „az előadás előadása” megnyitja a szöveg terét. A közvetítettség megsokszorozódásával átmeneti képződmények jönnek létre. A reflektált forma a közvetítő közegek közötti határátlépések lezárhatatlan játékára irányítják a figyelmet. Az egymással szembefordított tükrök a végtelenbe vezetik a tekintetet, a mélység látszatát kínálják, s képzetes terekbe helyezik át a szemlélőt. A megsokszorozódó látvány, a csalóka visszfény, a káprázat a művészet önértelmezésének a visszatérő jelképe Kosztolányi írásművészetében. A szereplői, s az elbeszélői megnyilatkozásokat előadássá alakító hangok és nézőpontok a közvetítettség reflektált alakzatait hozzák létre, nem utolsósorban a közvetítő látószög, s a beszéd mód változásának következtében. Az olvasó a távlatmozgásokat s hangnemváltásokat reflektált elbeszélésként érzekeli, mivel a narratív forma határainak az átlépésére irányulnak, s a történet „elmondhatatlanságát” sugalmazzák, helyesebben szólva: a pusztá elmondás erőtlenségét, s így fokozzák a feszültséget, amelyet a magyarázatok elégtelensége vált ki a gyilkosság okainak értelmezőjében. Az ironia és a részvét együtthangzása, s a gyakori modalitásváltások

¹⁸⁰ E tárgyköréről a költészetre vonatkozóan magyar nyelvű monográfia is született. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Meta-poétika. Önreprezentáció és nyelv szemlélet a modern költészetben*. Kalligram, 2007.

a szöveg legkisebb egységéig áthatják a regényt. Változik az esztétikai távolság az idéző és az idézett, a megjelenítő és megjelenített hangok között, s a távlatmozgás ugyancsak dinamizálja az elbeszélés ritmusát.

Az elbeszélés és az előadás közötti határok átlépése a művészet önértelmezésének részeként fogható fel Kosztolányi írásművészetében, s tágabb összefüggésrendbe helyezhető. A két háború közötti magyar és európai regényirodalom egyik központi kérdése volt a nyelv kifejezési lehetőségeinek megújíthatósága. Szegedy-Maszák Mihály beszélt arról, hogy két szélsőséges törekvés érvényesült a kor elbeszélő művészetében: az egyik a nyelv felmagasztalása, míg a másik a nyelv szétrombolása jegyében alakította írásmódját.¹⁸¹ A magam részéről a regénnyelv megújításának a lehetőségei között tartanám számon a *narratív előadást*, az előadás elbeszélését s az elbeszélés előadását.

Néhány alapelv megfogalmazása szükséges az előadás és az elbeszélés közötti határok átlépésével kapcsolatban. Nem létezik történet az elbeszélés előtt. A történet nem lehet azonos önmagával, mert csakis elmondásban létezik. A regény nem ismer változatlan ismétlődést, csakis iterabilitást. A történet az alakító beszédben, s a beszéd „alakításában” jön létre, ezért létezési módjához hozzátartozik a narratív előadás, amely újrajátszható, de mindig másként, megismételni kétszer ugyanúgy lehetetlen.

Képes-e az elbeszélés *megjeleníteni* a szereplők látásmódját, beszédét és cselekedeteit? Az éloszóban *elhangzottak elbeszélésének az előadása* felidézheti a szereplő közvetlen jelenlétének a képzetét. A jelenvalólét azonban ekkor is pusztán érzékcshalódás, a közvetítettség ugyanis meghaladhatatlannak látszik, s erre éppen a szereplő *elbeszélésének az előadása* irányítja rá a figyelmet. A *közvetlenség látszatát* megnyilvánító művészi tapasztalat segít tehát hozzá annak belátásához, hogy *a közvetítettség megkerülhetetlen*, s csakis ebben az összefüggésben lehet választ adni a „valódi” adottságok mibenlétének kérdésére. A regény kiaknázza az elbeszélés közvetítettségében rejlő lehetőségeket, s ennek köszönhetően többféle értelmezés számára kínál kapcsolódási felületet.

A *narratív előadás* alkalmazása a művészi önértelmezés kérdéseivel függ össze. Történet nem létezik elbeszéléseken kívül, az elbeszélés viszont, önmagában nem, csakis egy másik elbeszélés *előadásában* jelenhet meg. Az

¹⁸¹ Szegedy-Maszák Mihály: *Felmagasztalás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben*. Literatura, 1992/3. 221-236. pp.

elbeszélés előadása nem pusztán az elbeszélés új lehetőségeinek a kutatását jelenti, mely az író elsődleges feladatainak körébe tartozik, különösen a modernség korában, de joggal feltételezhető, hogy megjelenése a művészet bölcséleti kérdéseinek tágasabb mezőjében értelmezhető szemléleti változásokkal függ össze.

A JELÖLÉS SZÍNTEREI

ESEMÉNY – JELENTÉS – PERFORMATIVITÁS

A bírósági tárgyalás, mint színtér az értelmezés hermeneutikai színtérévé alakul át a regényben. A gyilkosság ésszel felfoghatatlan, minden magyarázat részlegesnek bizonyul. Az értelmezés végső határáig nem képes eljutni a bíró sem, s ennek egyedül ő van tudatában, tehát éppen az a személy, aki ítéletet hoz az igazságszolgáltatási procedura szereposztása szerint.

A jel-jelölt-jelentés fogalmi szétválasztásával nem közelíthető meg a jelölés színtere a többretegű szövegben. Nem ragadható meg a regény „tárgya”, amelyet mintegy ábrázol, bemutat, leképez a szöveg. A „*Miért...?*” kérdését megelőzi az értelmezésre váró tárgy részletes bemutatása, amelyről az olvasó elvileg többet tud, mint a tárgyaláson felvonultatott tanúk, mert megismerkedhet minden egyes nézőponttal, míg a szereplőknek csak a történetben találkozó beállításokról lehet tudomásuk. Maga a per tárgya, a gyilkosság minden elemében adotttnak látszik, de különféle magyarázatokban létezik, s a távlatok váltakozásának következtében nem képes megszilárdulni a jelentése, még a bíró előtt sem teljesen világos, valójában mi történt, holott elvileg – legalábbis a szereplők közül – ő rendelkezik a legnagyobb rálátással az esetre. Az áldozatok tetemének aprólékos leírása, a gyilkosság körülményeire utaló nyomok gondos rögzítése, a tárgyi bizonyítékok részletes számbavétele, az elkövető őrizetbe vétele a tett helyszínén, összességükben áttetszőnek mutatják az esetet, de valójában egyetlen bizonyíték sem rendelkezik megvilágító erővel, mert az értelmezések szóródásában minden elveszíti határozott körvonalait. A regény felépítésének köszönhetően a valóság tűnékenységének, illékonyságának a jelei korán megjelennek, a címszereplő ugyanis késleltetve, csak a hatodik fejezetben lép színre, miután az érkezésére várók felmagasztalják, mintha nem is valóságos emberi lény jönne közéjük, hanem „tűnemény”. A regény olvasásának az allegóriájaként is felfogható ez az azonosítás, mert a szöveg világában még a tulajdonnévhez is megfoghatatlan jelentések társulnak, semmi sem átlátszó, de tűnékenynek

bizonyul. A regény visszatérő tapasztalata, hogy az ítéletalkotás biztos alapjának hitt „észleletek” félrevezetnek. A szereplők jeleket olvasnak, s ez az ismétlődő tevékenység öntükörző alakzatként a regény olvashatóságának az allegóriájává válik. A jelolvasás önkénye határozza meg a szereplők értelmezői műveleteit.

A regény szereplőinek leírására szolgáló nyelv hagyományosan *kognitív* szerepet tölt be, tehát a személyek azonosítására, reprezentálására szolgál, az *Édes Annában* viszont a nyelvi jelölés *performatív eseményként* valósul meg. A leírás nem rendel a személyhez tulajdon értelmet, hanem átváltoztatja a szereplőket, átmenetivé teszi létezési módjukat. Különös, leginkább állatokra emlékeztető lények népesítik be a regényt. Az állati létmódra utaló tropológiai láncolat végigvonul a regényben. Az utcán strázsáló, apró természetű vöröskatona „nem is emberhez, hanem egy embrióhoz hasonlított” (19). A budai polgárok alkalmi csoportokba verődve álldogálnak, mint „riadt embernőj” (21). „Vizy Kornél óvatosan aludt. Összegombolyodott, mint a sün, hogy minél kevesebb helyet foglaljon el” Ficsorék is „úgy éltek föld alatti odujukban, mint a vakondok” (409). Ficsorné tudja, mivel lehet ámulatba ejteni Vizynét, ezért így jellemzi Annát: „Annyit eszik az, mint egy madár” (127).

Az *írás*, az *elbeszélés* és az *előadás* képezi a *jelölés egymásba nyíló színtereit* a regényben. Az olvasó helyzete, tevékenysége módosul a színtér változásának következtében. A szöveg „szintjén” létesülnek tropológiai láncolatok, s e hálózatosan kibontakozó szerkezetben érzékelhető az ismétlődés, amely felfüggeszti az azonosságot. Az elbeszélés hangok és látószögek megsokszorozása révén többszörösen közvetített. A narrátor szóaltatja meg az elbeszélőként fellépő szereplők hangját, s amikor a regényalakok jelenetben kerülnek színre, idézve, illetve utánozva mások beszédét, az „előadás” elbeszélt. A narratív előadás térnyerése azzal is magyarázható, hogy a regény szereplői szinte kivétel nélkül színjátékosként is fellépnek, alkalmi előadást rögtönözve. Vizyné Katicát utánozza férje előtt, aki nemcsak az elbeszélt történet hallgatója, de a történet előadásának a nézője is, sőt az alkalmi színjáték résztvevője. A narratív előadás egyaránt megteremti az olvasói, s a nézői pozíciókat, de nem különíti el a kétféle befogadói tevékenységet, sőt, igényli a köztük húzódó határok átlépését.

A *szövegnek* hagyományosan az *írás*, a *betű nyelvi modellje* felel meg, az *elbeszélésnek* pedig a *beszéd*, a *hang modellje*. A narratív előadás nem pusztán

kevert formának tekinthető valamiféle kibékítő dialektika jegyében, de *a fenti oppozíciókat érvénytelenítő nyelvi alakzat*. Anna szótlanságának következtében a közvetlen belső magánbeszéd elenyésző szerepet kap a lelki történetek megjelenítésében. A hangzó szó és a lelkiállapot lényegi összetartozásának hiedelme nem érvényesül ebben a tekintetben a regény jelrendszerében. Szinte kivételes alkalomnak számít, ha a narrátor a címszereplő szavait szó szerint tudja idézni. A hangzó beszéd, az artikulált hang kifejező erejének csökkenésével párhuzamosan megnövekszik az írásban megnyilvánuló jelölés, a lélektani történeteket megnyilvánító nem verbális elemek közvetítő szerepének jelentősége. Így az olvasó figyelme elsősorban a szövegszerű megjelenítésre irányul, a jelölők időbeli mozgására és térbeli kiterjedésére, vagyis a textúra működésére. A gondolat és a hangzó szó régtől fogva tételezett egysége felbomlik a regény világában. Az olvasó nem tud meggyőződni arról, valójában mit ért meg a címszereplő mindabból, ami vele történik, mert nem képes hangot adni gondolatainak.

Az érzékfeletti és az érzéki szétválasztása olyan különbséget feltételez, amely megelőzi, s egyben lehetővé teszi ezt a megkülönböztetést. E két-elemű szembeállítás a metafizikai gondolkodás hagyományába ágyazott, s számos egyéb formában jelenik meg. Ide tartozik a jelölő és a jelölt fogalmi kettőssége. Az esetek döntő részében a szereplők, s a narrátor sem tudja bizonyosan, mire utalnak, mi helyett állnak, mivel helyettesíthetők a jelek. A *jelolvasás önkénye* határozza meg a szereplők értelmező tevékenységét, amelyet a narrátor ironiával mutat be. A narrátor komolyan latra vet nyilvánvaló képtelenségeket is. Ellenfelei nem tudják egyértelműen megállapítani a kerettörténetben megjelenő író politikai hovatartozását, ezért köpönyegforgatónak nevezik, ennek igazolásához pedig elegendő számukra az a fénykép, amelyen együtt látható egy népbiztossal. Az érzékek bizonyosságába vetett hit vaskos tévedések forrása. Ez a Nietzschevel kapcsolatba hozható gondolat, amint az korábban már szóba került, erőteljesen áthatja a regényt, s ebből arra lehet következtetni a jelhasználat vonatkozásában, hogy megalapozatlan az érzéki és a fogalmi különválasztásának megfelelően jel és jelölt szétválasztása. A jelolvasás önkénye a regényben a reprezentáló nyelv szemiológiai modelljének az összeomlását sejteti.

Az *Édes Annában* feltűnően gyakori félrehallások (Gornél-Kornél) az érzékelő képesség korlátosságára irányítják az olvasó figyelmét. Nem igazolja az *Édes Anna* a régi hiedelmet, mely szerint a láthatóság és a hallhatóság

a megértés „természetes” közege. A fonocentrikus írásban megjelenő félreértés itt esendőnek mutatja azt az „elsődlegesnek” vagy „eredendőnek” hitt nyelvi rendszert, amely magába foglalja a lét értelmét jelenlétként meghatározó logocentrikus metafizikát. A jelölt önazonossága megkérdőjeleződik a regényben, mivel a szöveg feltartóztatja az utalást, a jelölt rejtőzködik, s szüntelenül változtatja a helyét. (Anna tünemény, látomás vagy eljövendő ígélet.) Értelmezők végtelen sora keletkezik a jelölés mozgásában, s maguk a „dolgok” a keletkező, alakot váltó jelek rendszerén belül mutatkoznak hozzáférhetőnek. A hangzó név alapján azonosítja az áldozatot az a rendőr, aki először jelenik meg a gyilkosság helyszínén, s telefonon jelenti felettesének, mintegy élő adásban közvetítve, mit látott és hallott a helyszínén. Elsődleges feladata, a tett helyszínén talált állapot *tárgyilagos leírása, a nyomok rögzítése*, tehát *a jelenlévő múlt archiválása*. Beszámolójából elbeszélések sokasága keletkezik, élő példaként a nyelvileg teremtett világok összemérhetetlenségének.

A SZEMÉLYISÉG PERFORMATIVITÁSA

ÉRZÉKELÉS – NYELV – GONDOLKODÁS

Kosztolányi a személyiség új felfogását hangsúlyozza az *Édes Anna* megjelenése alkalmából. A szerző *tükörszobához* hasonlítja a regény mentális tereit. Való igaz, hogy a személyiség önmagával mindig a másik róla alkotott képének a közvetítésével szembesül az *Édes Anna* narratív előadásában. Az ember mindig más tükörképpel találkozik szövevényes emberi kapcsolataiban, s e váltakozó reflexképek segítségével alkotja meg sajátként elfogadható személyiségét. A könyv érvényteleníti a személyiség önállóságának gondolatát. Az én magáról alkotott képzetei nem elszigetelten keletkeznek, hanem a másik ember viszonylatában: „mi nem vagyunk külön-külön, hanem egymásban, a valóság nem megfogható, az emberek igazán csak egymás képzeletében élnek.”¹⁸² A tükörszobában magára ismerő személyiség azonossága pusztán káprázat: „minden alak száz és száz változatban rémlik.”¹⁸³

Kosztolányi az igazság tűnékenységének és megosztottságának a tapasztalatára alapozza új személyiségfelfogását. Kissé talányos végkövetkeztetése szerint az *irgalom* mutatkozik egyedül olyan értéknek, amely fenntartás nélkül vállalható. Vélhetőleg a másik tekintetére utalt személyiség gondolata

¹⁸² É. A.749. p.

¹⁸³ É. A.749. p

vezeti el az irgalom elfogadásáig, mert ez utóbbi fogalma szerint tételezi a másikra irányuló figyelmet. A személyiség alter és ego mindenkori összjátékában létesül, s ebből következően én és másik többféle értelemben is szükségszerűen egymásra utalt: „nem élünk külön életet, hanem egymásban és egymás által élünk mi emberek. A magunk egyénisége, a mi lényegünk embertársaink lelkében tükröződik. Azt mondom, hogy minden bizonytalan, csak egy bizonyos van és ez az egy: az irgalom.”¹⁸⁴ Az irgalom tanát hirdető Moviszter a szeretetet hiányolja Anna gazdáinak magatartásából. A jóakarató orvos távlata mellett létesül a szövegben olyan értelmezői horizont, amely a személyiség egzisztenciális vonatkozásaival együtt teszi lehetővé a szeretet és az irgalom fogalmának megjelenítését, s ebben a dimenzióban Moviszter szavainak az érvényessége viszonylagossá válik.

A *mimikri*, a *helycsere*, a *rejtett azonosulás* – amelyek egyben Ferenczi Sándor korabeli lélektani jegyzeteinek a kulcsfogalmai – megszüntethetetlenül többértelműek a regényben. Minden megszorítással együtt talán nem teljesen alaptalan, ha azt feltételezem, hogy Kosztolányi regényének *személyiségfelfogása* sok szállal kapcsolódik Ferenczi Sándor lélektani fejtegetéseire, amelyek kötetbe gyűjtve 1932-ben láttak napvilágot.¹⁸⁵ Néhány témakör, jelesen a spiritizmus lélektani megközelítésének hasonlósága szembevetendő a regény és a napló között. Vizyné spiritisza körbe jár, hogy megidézzé elhunyt gyermeke szellemét, s szigorú „anyai” felügyeletet gyakorol Anna magánélete fölött. Ferenczi szerint a „spiritisza médiumok, ha egyáltalán produkálnak valamit, képességeiket annak köszönhetik, hogy visszaesnek [...] a gyermeki bölcsességbe és mindent tudásba.”¹⁸⁶ Vizyné, ahogy férje, s ismerősei nemegyszer megállapítják róla, „gyerekesen” viselkedik, s ez a személyiség „cseppfolyós” állapotára vezethető vissza, legalábbis Ferenczi szerint, aki ebben látja az okkult képességeknek és a téveszmék valóságtartalmának egy lehetséges magyarázatát. „Én már eleve hajlottam arra, hogy úgy véljem, az örültek hallucinációi nem képzelgések [...], hanem a környezetből és más emberek pszichéjéből származó valódi észlelések, amelyek számukra éppen pszichológiai túlérzékenységük révén hozzáférhetők [...]. Fontos, hogy itt eszünkbe jussanak bizonyos emberek úgynevezett okkult

¹⁸⁴ É. A. 750. p.

¹⁸⁵ Ferenczi Sándor: *Klinikai napló*. 1932. Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Judith Dupont. Ford.: Vég Katalin. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1996.

¹⁸⁶ i.m. 100–101.p.

képességei, valamint a két állapot, a paranoia és a pszichés túlteljesítés közötti közeli rokonság és a könnyű átjárás.”¹⁸⁷

A rejtett azonosulás indítékai hasonló szemlélettel jelennek meg Ferenczi írásaiban, mint a regényben. Anna észleli, hogy nem értik meg, illetve félreértik. Önkéntelenül elkezd utánozni Vizynét. Anna azonosulásában megértés utáni vágya testesül meg. Ferenczi szerint a megértés azonosulás: „Understanding is eo ipso identification.”¹⁸⁸ Anna nem érti a környezetét, s őt sem érti a környezete. E két kegyetlenül fájó élmény váltja ki a megértés kényszerét, amely utánzásban ölt testet. A megértés azonosulás, bizonyos értelemben az én feladása, mert a mimikri reakció elvnek van alárendelve. Helyet kell a másinak biztosítani a saját világban. „Egy rész »mágán kívül« kerül. Hasadás. Az üressé vált helyet a támadó foglalja el. Azonosulás.”¹⁸⁹ A megértés érdekében gyakorolt utánzás és rejtőzködés együtt önfeladást, „cseppfolyósodást” eredményez, amely traumatikus élmény. A trauma valódi oka azonban az ért(het)etlenség, a saját tapasztalat érthetetlensége vagy a környezet értetlensége; mindkettő kiváltja a megértés kényszerét. Anna utánozza Vizynét, Vizyné utánozza Annát. Vizyné nemcsak azért utánozza Annát, hogy a társaság előtt megalázza, kifigurázva megsemmisítse, mivel ezzel a nyilvános helycserével kiszolgáltatja önmagát is. Víz egy egészen megrémül látva felesége átváltozását. Vizyné viselkedése zavarba ejtően többértelmű. Ferenczi felfogását követve Vizyné magatartása anyainak tekinthető. Vizyné jóságos anyai hozzáállással helyet cserél a kiszolgáltatott Annával, hogy ezzel önmagát is kiszolgáltassa. A helycsere az elfojtás mintáját követi: „Ahelyett, hogy magamat érvényesíteném, a külvilág (egy idegen akarat) érvényesül az én káromra, rám erőlteti magát, és elfojtja az Ént. (Ez az »elfojtás« őseredeti formája?)”¹⁹⁰ A regény megszüntethetetlenül többértelmű a pszichoanalízis távlatából is, mely könnyen csábít önkényes magyarázatokra; ezt a lehetőséget jeleníti meg a túlbuzgó, felvilágosult ügyvéd, akinek a fellépését ironikus megjegyzésekkel kíséri a narrátor a tárgyalási jelenetben. Ugyanakkor Moviszter magyarázata is esendőnek látszik Ferenczi lélektana felől. Amint láthattuk, a mimikri folyamatában az utánzás felfogható a *szeretet* megnyilvánulásaként, amelyet Moviszter a tárgyaláson annyira hiányol Anna gazdáinak magatartásából.

¹⁸⁷ i.m. 81. p.

¹⁸⁸ i.m. 189. p.

¹⁸⁹ i.m. 213.p.

¹⁹⁰ i.m. 126.p.

A regény utolsó előtti fejezetének címében a kérdőszó és az írásjel közötti három pont hiányt jelez. Az olvasóra hárul a feladat, hogy ezt megszüntesse s helyreállítsa a jelentés folytonosságát. Hiba volna Moviszter szavaival lezárni az értelmezés terét. Az emberséges orvos megkísérli egyetlen mondatba sűrítve megragadni a kettős gyilkosságot elkövető személyiség alapkérdését. Az olvasás voltaképpen alapkérdése abban fogalmazódik meg, hogy lehetséges-e efféle értelmezői műveletet végrehajtani. Kézenfekvő, de nem kielégítő megoldás, ha az olvasó pusztán a történet szintjén értelmezi a kérdést. E szerint a teljes mondat így hangzik: „Miért követte el Anna a kettős gyilkosságot?” A narratív előadás viszont nem tünteti ki a történetet, a regény poétikai felépítése, szövegalkítása pedig a jelentésteremtő nyelv eszményét valósítja meg, amely egyik záloga a mű megszüntethetetlen többértelműségének. Látnivaló, hogy *a szöveg több nyelven íródott*, s így többféleképpen olvasható. Latin nyelvű katolikus temetési szertartásszöveg nyitja a regényt. Az ítélete hozó záró fejezet újra megszólaltatja idézetként a latin nyelvet a szertartásszerű tárgyalási jelenetben. Égi és földi dimenziók találkozása, nyelvi világok ütközése zajlik a keretet alkotó fejezetekben. A földi igazságszolgáltatás nincs összhangban az egyházi szertartás szövegének végső kicsengésével, amelynek lényege a *szerelethez alapozott irgalom*: „Non intres in iudicium cum famula tua Domine.” „Ne bocsájtkozzál ítéletre szolgálóddal, Uram.” A földi igazságszolgáltatás lényege a jogra alapozott ítélezés, amely a megértés határaival szembesíti a regény szereplőit, kivétel nélkül. Anna ekkor már korántsem társtalan, mások is megtapasztalják a nyelvínséget, amikor hasztalan keresik a helyes szót, amely megvilágosodást hozhatna a történetbe.

Érzékelés és nyelv szövevényes összefüggései tárulnak fel a regényben, fel erősítve a regény többértelműségét. Jól ismert, hogy észlelés és gondolkodás viszonya messzire vezető kérdése az európai bölceletnek. A romantikus nyelvfilozófiai hagyománytól Heideggerig az a vélemény vált meghatározóvá, hogy *értelmező nyelv nélkül az őt érzék elveszti irányítóját*, s nem képes összhangolt szenzuális tapasztalatot közvetíteni az ember számára. Az észlelés nem előzi meg a reflexiót: gondolkodva látunk és hallunk – ahogy a német bölcselő mondja. Annát erőteljes érzéki benyomások érik, de szinte néma, nem áll rendelkezésére olyan nyelv, amelynek a közbejöttével értelmezni tudná érzéki tapasztalatait. Hogyan használja Anna a nyelvet? Meddig terjed nyelv által kijelölt világának a határa? Egyetlen alkalommal ered

meg a nyelve, amikor Jancsi közeledését észreveszi. A *Vád éjszaka* című rövid fejezetben Anna többet beszél, mint a regény összes többi lapján. Helyesebben szólva: itt beszél, tehát nemcsak megszólított, akihez kérdést intéztek, vagy kérdőre vonták, hanem kezdeményezőként is fellép, évődik, próbál szellemes lenni, anyásan leckézteti Jancsit. Másnap azon csodálkozik, hogy szóba áll vele az úrfi, sőt, megcsókolja, mert „természetesnek tartotta volna, ha [...] az éjszakai találkozás után meg sem ismeri többé, és sohasem beszél a történetekről. Ez sokkal jobban meglepte, mint az, hogy éjjel kijött hozzá” (381). Anna egyre felszabadultabbnak látszik, de önfeledt pillanataiban sem képes kimondani a „te” szócskát. Mintha magától értetődő volna számára, hogy áthidalhatatlan az a mérhetetlen távolság, amely őt az úrfitól elválasztja. Anna elbeszélte tudata alapján azonban az olvasó nem bizonyosodhat meg arról, hogyan érez és gondolkodik a címszereplő. Anna ugyanis jobbára hallgat, motyog, artikulálatlan hangokat ad ki magából, vagy érthetetlenül suttog. Első látogatásakor egyetlen szót rebeg el hangtalanul: van. Ezen azt érti, hogy van kedve beállni, dolgozni. Ez a nyelvhasználat felforgató hatású. Mindenki félreérti. Viziné vérig van sértve, Ficsor dühöng. Anna voltaképpen a létigét is kényszer hatására préseli ki magából. Ha Annához szólnak, nem néz a beszélő szemébe, leszegi a fejét, s csak hangok jutnak el hozzá. Nyelvínségben szenved, s nem képes értelmezni érzéki benyomásait. Anna szótlansága, dadogása, töredékes nyelve még azt a kérdést is felveti, hogy beszámítható-e. A bíró tolmácsolja Anna érzéseit a tárgyaláson. Ezzel mintegy azt sugalmazza, hogy lehetséges a másik megértése, ugyanakkor kijelenti, hogy „az emberek nem ismerhetik meg egymást”. Viszonylagossá teszi mindkét feltevés érvényességét *szó és tett* feszültsége, mely áthatja a mű egészét. Az elnök lefordítja értelmes nyelvre Anna kaotikus érzelmeit. (Hasonló műveletet hajt végre tehát, mint a regény olvasója.) Közvetítő tevékenysége alapján megfogalmazható a sejtés, mely szerint a másik segítségével lehetséges önmagunk megértése. A különböző nyelvi világok közötti *fordításra* vállalkozó bíró azonban tehetetlenül vallja be magának, hogy nem érti, miért követte el Anna a kettős gyilkosságot. A bíró kimondja a végső szót, ítéletet hoz, a regény szereplői is folyton ítélkeznek, de valójában nem értik a másik embert, aki reménytelenül idegen marad számukra. Annyi látszik bizonyosnak, hogy a lelki élet mélységének jele a megfontolt, kevés beszéd, a felszínes gondolkodás ismertető jegye pedig a mértéktelken szószátyárság. Moviszter sem tudja eldönteni, vajon Katica másként cselekedett

volna-e, ha Vízék nem bocsátják el. Mindössze egyetlen szóval fejezi ki teljes tanácstalanságát: „Ha ő itt marad, akkor bizonyára nem történik meg ez. Nem gondolja, doktor úr? – Lehet – szolt Moviszter, mélyen eltűnődve –, lehet” (513).

Anna lényének hangoltságát az „együgyű csodálkozás” határozza meg, amely az értelmező képesség korlátosságát jelenti, s nem a reflexió teljes hiányát. Jellemző, hogy Anna utoljára egy kávéház *ablakán* át pillantja meg Jancsit „valami hosszú rúddal a kezében, egy zöld asztalra hajolva” (439). Anna idegen képet őriz meg Jancsiról: *nem tudja értelmezni a látványt*, mert nem ismeri a biliárd-játékot. A regény visszatérő alaphelyzetében Anna nincs tudatában annak, mit lát, mit hall és mit érzékel. Első mozilátogatása sokkhatásként éri Annát. Stefi magyarázza a képeket Annának: „Ő erre nem tudott mit felelni, mert azt sem értette, hogy mi az a zsánereim, aztán zavarta a sok kép, a körülötte ülő közönség. Megköszönte Stefinek, de többet nem ment el. Nem ért rá” (441). A regény *narratív előadása* azonban ezen a ponton is megsokszorozza az értékelés távlatát. A „együgyű csodálkozás” nem csak Annát, de a regény többi szereplőjét is jellemzi. Úgy látszik, nem képesek Moviszter irgalomról szóló eszmefuttatásának a felemelő erkölcsi távlatát érzékelni, ezért árnyalatlanul, a konkrét példába kapaszkodva utasítják el. „Hallottad? Hogy piskótát adjak a cselédemnek. Piskótát. – Bolond. Bolond” (277).

Nietzsche elbeszéléseiből jól ismert a „nemes lelkű ember” alakja, aki nem tiszteli a másikat, önzésből hirdeti a szeretetet, ezért tapintatlan azzal, akivel jót akar tenni. Amikor a piskótáról és az irgalomról folytat heves vitát Vízék társasága, Moviszter viselkedik egyedül nemes lelkűen, mert az élet eleven-ségében ragadja meg a szeretet lényegét, ezért ismeri fel, hogy az elvétett jó szándék képes megsemmisíteni a másik ember méltóságát. A józan mértéktartás és a földhözragadt gondolkodás különbsége mutatkozik meg abban, ahogy Moviszter szavai Vízékhez megérkeznek. Vízé és felesége azonban nemcsak önzésből utasítja el Moviszter *irgalomról* szóló tanítását, de félelemből is, kénytelenek védekezni a nemes lelkű orvos gondolkodásmódjával szemben, mivel az *elfogadás*, a *befogadás*, az *örökbe fogadás* lányuk elvesztése miatt kísértést jelent számukra. A doktor a személyiség méltóságának tiszteltére figyelmeztet, nagy körültekintéssel, tapintattal, finom arányérzékkel, de ez a szelíd tanítás is képes felborítani Vízék egyensúlyát, ezért védekeznek ellene az orvos megbélyegzésével, ítélőképességének a kétségbevonásával.

Hallgatás és megértés rejtelmes összefüggése erőteljesen foglalkoztatta Kosztolányit.¹⁹¹ Itt csak a *Pacsirtára* utalnék. Vajkay elrejtí, álcázza valódi érzelmeit, amikor színleg vesz részt egy beszélgetésben. El akarja hallgattatni belül kísértő gondolatait, önmaga elől keres menedéket, amikor megismétli felesége Ijas Miklóshoz intézett szavait „– Pihenni – szólt apa, ki gépiesen ismételte az utolsó szót, melyet hallott, mint rendesen, mikor idegeskedett, és hangjával akarta elnémítani gondolatait.” Az éjszakai leszámolási jelenetben pedig ez hangzik el: „Mindig rosszabb és rosszabb lesz.

– Miért?

– Miért? – kérdezte Ákos is, majd egész csendesen mondta. – Azért, mert csúnya.

Elhangzott, először. Utána csönd támadt. Kopár hallgatás kongott közöttük.”

Beszéd, hallgatás és megértés viszonya többféle távlatból értelmezhető az *Édes Annában*. Az őszinte szó, amint kíméletlenül kimondják, elvétí a helyes mértéket, sérti az emberi méltóságot, ezért veszít érvényességéből. Az elhangzott szavak nyomán támadt csönd nem a megértés közösségére utal, hanem a kétségbeeső felismerésre, hogy az ittlét feloldhatatlan tragikumának megnevezése ilyen egyszerűen megtörténhet, hogy a kendőzetlen igazság, amint hangot kap, ennyire *aránytalan* és megalázó. Az igazságszolgáltatás szó szerint és metaforikus értelemben egyaránt hangsúlyosan jelen van Kosztolányi regényeiben. A kerettörténetet nem számítva az *Édes Anna* utolsó, „*Miért...?*” című fejezete bírósági tárgyalást jelenít meg, amelynek szó szerint és átvitt értelemben igazságszolgáltatás a feladata. A *Pacsirta* tizedik fejezete „*(melyben elkövetkezik az évek óta készülő, nagy leszámolás, és hőseink az élettől megkapják azt a vigasztalást és igazságszolgáltatást, melyre mindnyájan jogosan számot tarthatunk)*” szintén igazságszolgáltatásra hivatott.

A megértés és kimondhatóság határaival is szembeesít a regény. Moviszter a szeretet hiányáról beszél, de a hallgatóság nem érti a gyilkosság magyarázataként előadott szavait. Az irgalomról szóló okfejtése is *süket* fülekre talál. Anna *némaságra* van ítélve. Nincsenek szavai a megalázó helyzetek értelmezésére, a feltámadó boldogságra pedig nem lehetnek. Amikor először felszabadultan beszélni kezd, Jancsival évődve, az úrfi közönségesnek

¹⁹¹ Vö. Dobos István: *Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól. Metafiktiiv olvasás és intertextualitás.* Alföld, 1999/6. pp. 55-79.

találja, nyers tréfálkozása megzavarja vágyát, ezért arra kéri, hogy maradjon csöndben, ne szólaljon meg. Jancsi viszolyogva kerül Anna száját az első éjszaka. Később, amikor Jancsi faggatni kezdi a szerelmi életéről Annát, a lány szótlanná válik, magába zárul, mert a kikérdezés, a vallatás újra függő helyzetbe hozza. Jancsi a maga örömét hajszolja, s amikor felfedezi, hogy bizonyos szavak kimondása érzéki hatással van rá, beszélgetni kezdi, helyesebben szólva, szavak gépies ismétlésére akarja rávenni Annát, akit tárgyként kezel.

A regény egészében, s különösen a tárgyalási jelenetben *nyelvek küzdelme* bontakozik ki, amelyben arra megy ki a játék, kinek a beszédművellete rendelkezik nagyobb meggyőző erővel. A küzdő felek saját nyelvüket idegen nyelvekkel erősítik meg, hogy minél nagyobb terület fölé terjesszék ki megnyilatkozásuk hatalmát. Az ügyvéd védőbeszéde a pszichoanalízis nyelvét szóltatja meg, elhangzanak a tárgyaláson latin teológiai citátumok, klasszikus bölcséleti tételek, szállóigék. A kevesek által birtokolt *holt nyelv* megidézése arra hivatott, hogy erőt adjon az *élő nyelv*nek. Anna mormog, suttog, motyog, dadog. Szavait tolmácsolni kell, s nemcsak a tárgyaláson. Az „idegen” számára a saját „élő” nyelvében jelenik meg, s nem az „idegen” szóban, a holt latinban.¹⁹² Anna szótlansága, dadogása, töredékes nyelve jóval nagyobb hatást gyakorol környezetére, s ennyiben *sikeresebb nyelvi cselekvés*, mint az üres beszéd. A szöveg folyamatosan reflektál arra, hogy a beszélők nyelvhasználatuk különbözősége alapján alkotják meg saját világukat. A regény szólamainak gondos megalkotása azt sejteti, hogy az elbeszélő értékrendje szerint a hiteles nyelvi kifejezés érdekében kifejtett erőfeszítés, a megfelelő szó keresése a mély egzisztencia ismerve. A fecsegés érvénytelen beszédműveletnek bizonyul. Az élő beszédhelyzetnek megfelelő nyelvi magatartás az ítéletképes mértéke a regény világában. A rosszhiszemű nyelvi fellépések nemegyszer a nyelvhasználat paródiájává torzulnak, megmutatván, hogyan érvényesül a nyelv hatalma a beszélők fölött.

Talán nem véti el a helyes arányt a jelen értelmezés, ha azt állítja, hogy Nietzsche szelleme erőteljesen áthatja a regény személyiségfelfogását. Nietzsche szerint a hétköznapi ember legfőbb vágya, hogy *színpadi hős* legyen.

¹⁹² Lehet más példákat is említeni: „– Mit mond? – Bocsánatot kér. – tolmácsolta szavait Vizyné –, nem jöhet ajtót nyitni. Bokszos a keze. – Mi az, bokszos? – érdeklődött Druma. – A pesti cselédek boksznak hívják a fényházat. – Bokszos – ismételtette Druma. – No lám, ezt se tudtam” (275). Stefi a moziban helytelenül használja az idegen szót, nem egyeztet: „Látja ez az én zsánereim” (441). Vízgyözködi Ficsort, ezért folyamodik tekintélyt parancsoló latin kifejezéshez: „A törvény világosan meghatározza a gazda és a cseléd közti jogviszonyt. Ezt föltétlenül respektálni tartozik. – Igen – szólott Ficsor áhitatosan a latin szó hallatára” (121).

Mintha a regény igazolná a német bölcselő felismerésének különös érvényességét. A szereplők látszatok szerint élnek, s következetesen alakítják szerepeiket, olyan sikerrel, hogy eljutnak egészen addig, hogy nem tudják többé megkülönböztetni önmagukat. A látszat-én megalkotása és következetes alakítása megvédi a szereplőt önmaga rettenetes titkától, amelybe nem akar jobban belebonyolódni, mert nincsenek rá szavai. Ennyiben Édes Anna szótlanlansága nem ismeretlen a fesztelen társalkodók számára sem, mert belső világuknak vannak olyan tartományai, amelyek hozzáférhetetlennek bizonyulnak. Másfelől a személyiség tükörijátéka abban is megnyilvánul, hogy a szereplők kívül keresik a magyarázatot életproblémáikra, s így egyre jobban eltávolodnak belső világuktól, amely ismeretlen veszélyeket hordoz magában. A külvilág felé a történelem áldozatainak mutatkoznak, mintha e szerep eljátszásával védekeznének a kimondhatatlanul személyes fenyegető valójától. Nietzsche világít rá, miért nem akar jobban belegabalyodni az ember abba a szövvénybe, amely közvetít önmaga és a másik között, s amelybe maga is beágyazódik. Ebben a hálózatban helyezkedik el akkor is, amikor próbálja megérteni önmagát, de „mindig csak azt tudatosítja [...], ami éppen a nem-individuális benne.”¹⁹³

Kosztolányi joggal hasonlítja tükörijátékhoz a regény új személyiség-felfogását. Én és másik kapcsolatainak hálójában helyezi el szereplőit, akik önmagukról is közvetítő rendszerek működése által szerezhetnek tudomást. Nietzsche tagadta, hogy a tudat tükröző eszköz-szerepet játszik az én megismerésében. Az emberi szövényt közvetítő rendszernek tekintette. Kosztolányi regénye Nietzsche szellemében nevezhető tükörszobának. A német filozófus szerint a tudat nem képes tükröt tartani a belső világnak, mert annak nem megfigyelő szerve, hanem elválaszthatatlan alkotóeleme. „Az egész élet lehetséges volna anélkül, hogy mintegy tükörben látná önmagát: mint ahogy valóban ennek a mi egész itteni életünknek a túlnyomó része még most is e tükröződés nélkül játszódik le.”¹⁹⁴

FIKTÍV IGAZSÁGOK. A LÉTEZÉS PERFORMATÍV EREJÉNEK MEGFÉKEZÉSE
 Átmeneti világban, tébolyult történelmi időben játszódik az *Édes Anna* cselekménye. A dolgok nem azonosak önmagukkal, ezt naponta megtapasztalják

¹⁹³ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Studien ausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Girono Colli und Mazzino Montinari. München, 1980. 3. kötet, 592. p.

¹⁹⁴ Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Holnap, Bp., 1997. 268. p.

a benne élők. A történelem színpada folyton átrendeződik, s aki ebben a körforgásban elszenvedi a változásokat, úrrá akar lenni az érzéletek sokféleségén. A szüntelen változásban lévő lét megismerése érdekében tételezi adottságként a levést (Werden), s igyekszik előítéletekkel, képleteket követő magyarázatokkal egyszerűsíteni, rendezni az alakuló világot. A megismerés, a hit, a logika és az ész segítségével akar úrrá lenni a létező *a gondolkodás performatív erején*, amely szétveti a rendelkezésre álló kereteket. A fiktív igazságok a kiszámíthatatlanság önkényének kitett személyiség számára valamiféle szabályt, rendet nyújtanak, amellyel védekezhetsz a teljes viszonylagosság kísértésével szemben, hogy ne tudjon mást gondolni, mint ami megszilárdítja „Én-be” vetett hitének alapjait.¹⁹⁵

Meglehet, hogy a krisztinai polgár gondolkodása nem is annyira egysíkú, rosszhiszemű és önkényes, inkább csak *megfontoltan takarékos*. A történetet keretező fejezetek alapján a budai polgár korlátoltságáról szokás értekezni, s fel sem merül, hogy a túlzás, a mértékvesztés egyfelől mimikriként fogható fel, amely a gondolatok elrejtésével téveszti meg a másikat, akinek az ítéletétől joggal tarthat, másfelől önironikus gesztusként is felfogható. A nyilvánvaló túlzás, az értelmező ráfogás és egyszerűsítés, éppen a belső függetlenségének megőrzésére törekvő polgár védekezésének egyik formája a személytelen történelem örvénylő erejével szemben, amely minden kívülállót mélybe akar rántani, s maga alá akar gyűrni.

Nietzsche írja, hogy a dolgok valóságos adottságainak számbavétele kárteköny az élet feltételeire, mert ellentétes velük, ezért a „látszatra van szükség az életben maradáshoz.”¹⁹⁶ Víznyék évek óta látszatházasságban élnek. A regény valamennyi szereplője ad a látszatra. Moviszter kifelé segítőkész orvos, aki nemcsak a testi sebeket gyógyítja, de a lelkieket is. Valójában nem hisz abban, hogy a lelki bajokon lehet segíteni. Tagadhatatlanul vannak fokozatok a gondolkodói magatartás tudatosságát illetően a regény szereplői között, abban viszont megegyeznek, hogy *csakis fiktív igazságok szerint képesek értelmezni a környező világot, s a másik embert*. Azonosságot tételeznek ott, ahol a különbség megszüntethetetlen, ésszerűnek mondják azt, ami kiszámíthatatlan, felismerésnek tekintik az előítéletet, s gondolkodásnak a nyelvi kényszert. E szabály alól a bíró sem kivétel, legfeljebb annyiban, hogy

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó. Bp., 2002. 235. p.

¹⁹⁶ i.m. 255.p.

ő tudatában van az ítélet végső megalapozhatatlanságának, s ez által emelkedik a többi szereplő fölé. Jól sejti, hogy a tanúk, a vád és a védelem képviselői milyen személyes érdekeltség igényei szerint alkotják meg a valóság látszatát, s kétségbeesetten vallja be magának, hogy tisztán látni nem lehet, mégis meghozza az ítéletet. Az esetet jogi értelemben lezárja, a történetet viszont csak berekeszti, anélkül, hogy a regény nyugvópontot találna.

A szereplők ragaszkodnak fiktív igazságaikhoz, amelyeket érzéki bizonyosságokkal támasztanak alá. A regény azt sugalmazza Nietzsche szellemében, hogy a látszat hatalma tartja fogva a szereplőket, mert természetesen nem állnak az ő rendelkezésükre sem olyan eszközök, amelyekkel „egy igaz világot megkülönböztethetnénk egy látszólagostól.”¹⁹⁷ Nietzsche szerint nincs semmi, ami azonos volna önmagával, mert a valóságban csak *szakadatlan változás* létezik. A regényben zajló történelmi események igazolják ennek a tételnek az érvényességét. A szereplők alakoskodása, mimikrije, politikai köpönyegforgatása is felfüggeszti a személyiség azonosságát. Az arcváltás nyelvcsere is maga után von. Amikor Ficsor nyeregben érzi magát a vörös uralom idején, mindenkit elvtársnak szólít, s ezt a köszöntést Víz kényszerűen viszonzozza. A proletárdiktatúra bukása után a házmester méltóságos uramnak nevezi Vizyt, aki a behódolást vonakodva, késleltetve fogadja el, hogy élvezettel nézhesse Ficsor vergődését, akit büntetésből, a megtorlás vágyától hajtva továbbra is elvtársnak szólít. Ficsor és Víz történelmi udvariaskodása felfogható nyelvek küzdelmeként. Ficsor elvtársként nem javíthatná meg önként Vízék elromlott csengőjét, viszont házmesterként minden további nélkül szívességet tehet a méltóságos úrnak.

A történelem önkényében, kiszámíthatatlan játékában s a felbomlott társadalom életében is megjelenik a *szörnyűség* (das Ungeheuer), az a nietzschei értelemben vett titokzatos erő, amelyen nem lehet felülemelkedni, mert mindent magával ránt. Nincs olyan biztonságos tér, sem az otthon, sem a baráti kör, ahonnan e roppant örvényléstől távolságot lehetne tartani.

Vizyné nehezebben bocsát meg, mint a férje, aki nem tud olyan kérelhetetlen lenni, mint a felesége. Vizyné Ficsorral szemben kíméletlenül elutasító, sőt legszívesebben börtönbe csukatná. Kosztolányi regénye az *igazságosság* hiányát mutatja meg a felbomlott társadalom életében, azt, hogy mennyire foglya mindenki az önérvényesítés érdekeinek. A dolgok

¹⁹⁷ i.m. 255.p.

reménytelenül többértelműek. Távol van az értelem, a jelentés és az igazság ettől a világtól. A főváros utcái, terei „átokfölddé” változnak, ahol minden naposak az abszurd jelenetek. Vizyné képtelen felülemelkedni elszenvedett sérelmein, mert nincsenek céljai, ezért nem képes távlatot adni hátralevő életének, amelyből erőt meríthetne. Látásmódja beszűkül, nem csoda hát, hogy éppen a tökéletes cseléd birtoklásában talál vigaszt.

Az illúziók szertefoszlának, az érzéksalódások lelepleződnek, de ebből nem születik új igazság a regényben, legfeljebb a szereplők bizonytalansága fokozódik, amelynek következtében mozgósítják mentális védekezési eszközeiket. Az adottságként tételezett világ megismerésére irányuló kísérleteik voltaképpen azt a célt szolgálják, hogy ne kelljen szembesülni a szüntelenül keletkező és elmúló létezés (Werden) kiszámíthatatlan természetével. A jelen értelmezés távlatából a *performativitás* erejéről beszél Nietzsche, amikor azt, mondhatni a létezés megkerülhetetlen adottságaként tételezi: „Nem létezik tényálladék, minden folyékony, képlékeny, megragadhatatlan, visszahúzódó; a legtartósabbak még mindig saját nézeteink.”¹⁹⁸ A regény szereplői azt tekintik adottságnak, amit észlelnek. A megismerés számukra érzéki bizonyosságot jelent. Saját megszokásaikhoz igazodó értelemmel ruházzák fel a dolgokat. Korábbi értelmezéseik üres jelekké válva hagyományozódnak tovább újabb magyarázataikban. Az előítélet jelölő láncolatokat alkotva vesz részt a regény jelentéssalkotásában. „Tények nincsenek csak interpretációk” – írja Nietzsche. Az értelmezések különbözőek, s mindegyiknek megvan a maga perspektívája, ezért megszámlálhatatlanul sok értelem van világ-magyarázataink mögött.¹⁹⁹ Különösen érvényes ez a belátás az *Édes Anna* tükörszínjátékra emlékeztető világában.

A szereplők mennyiben vannak tudatában megismerő képességük korlátosságának? Moviszter talán azzal emelkedik a többi szereplő fölé, hogy elfogadja a sorsát, s ezáltal hozzá is tesz valamit, alakítja, nemcsak elszenvedti azt. Az orvos naponta látja az ember esendőségét. Kénytelen tudomásul venni, hogy lényegében nem tud segíteni a másik emberen, legfeljebb az elrontott élet testi tüneteit képes orvosolni. Talán a bíró mellett ő az, aki a legtöbbet sejti az emberi helyzetről, a „*conditio humana*”-ról, ezért képes reflektálni arra, ha a megértés határaiba ütközik. Vízék társaságában egyedül ő képes észlelni, számon tartani, s mérlegelni a vélemények ütközésében

¹⁹⁸ i.m. 265. p.

¹⁹⁹ i.m. 218. p.

megjelenő nézőpontok különbségét. A társasági élet gyógyító ereje Nietzsche szellemében abból fakad, hogy a résztvevők mások kárára szereznek örömet maguknak.

A regény szereplőire jótékony hatással vannak a beszélgetések, felvillanyozódnak tőle, mert az önmegegerősítés vágya hajtja őket. A harc szelleme korántsem idegen a békésnek látszó családi összefüggésektől. E szócsatáknak leggyakrabban Moviszter a vesztese, aki cseppet sem élvezi, ha másoknak fájdalmat okoz, ellenben barátai erőit merítenek a gonoszkodásból. „Egy társasági beszélgetés során minden kérdés és minden válasz háromnegyed része azért hangzik el, hogy a beszélgetőtársnak egy kis fájdalmat okozunk; ezért hajhásszák oly sokan a társaságot: erőérzetet merítenek belőle.”²⁰⁰ Moviszter sem mondható fenntartás nélkül figyelmes, segítőkész beszélgetőtársnak, mert kissé felülről néz a másik félre. Egykedvűen fogalmazza meg alapelveit, mert távolról sem reméli, hogy képes volna bárkinek a gondolkozását megváltoztatni. Nem hisz abban, hogy különböző meggyőződésű emberek kölcsönös megértésre juthatnak egymással. Rezenéstelen arccal veszi tudomásul, hogy szavai nem jutnak el beszélgetőpartnereihez.

A létezés performatív erejének megfékezésére szolgál a morális ítélet formájában kifejezésre jutó büntetés, mely kezdetektől fogva számos változatban felbukkan a regényben. Az elbeszélő azonban nem sújtja erkölcsi megvetéssel Annát, aki gyilkolt, s ebben talán az a meggyőződés fejeződik ki közvetve, melyet a német bölcselelő így fogalmazott meg: „a morális megvetés nagyobb méltánytalanság és kártétel, mint bármilyen büntetés.”²⁰¹ Annát folyamatosan megalázzák, megbüntetik. A büntetésnek nincs semmiféle megtisztító ereje a regény világában. Ez vonatkozik a bírósági ítéletre is, az Annára kirótt börtönbüntetésre. A regény nyitányában felhangzó latin szertartás-szöveg viszonylatában elmondható, hogy a büntetést nem követi megkönnyebbülés, föllélegzés, a vezeklő nem nyeri vissza méltóságát, s nem fogadja vissza a közösség, inkább bűnősként megbélyegezve kitaszítja. A morális ítéletben kifejezésre jutó büntetésben a megtorlás szelleme nyilvánkozik meg, amely a bosszú ösztönének egyik formája.

A keresztény irgalomról szóló tanítás hiedelme reflektálatlanul öröklődött tovább a regény értelmezésének története során. Mit jelent valójában

²⁰⁰ Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*. Ford. Horváth Géza. Osiris Kiadó, Bp., 2008. 47.p.

²⁰¹ i.m. 316. p.

a keresztény irgalom tana a regény világában, amelyet az értekezők kifejtetlenül Moviszter erkölcsi meggyőződésével azonosítanak? A regényt latin nyelvű imádság vezeti be, amely a meghalt lelki üdvösségéért szól a katolikus temetési szertartásokon. Az első kiadásban a halottért való imádság csak latinul jelent meg. A regény mai értelmezőjének magától értetődően számolnia kell azzal, hogy Kosztolányi korában nem hangzott idegenül ez a szöveg, mert abban az időben a latin nyelvű egyházi szertartások jóval gyakoribbak voltak, mint napjainkban. A szertartáskönyv fő textusai a hitoktatás, s a középiskolában kötelező latin nyelv tanítása révén a könyv nélkül ismert szövegek törzsanyagát képezték. Kosztolányi rövidítette az eredeti szöveget. *A katolikus teológia tanítása szerint Moviszter az irgalmasság* erkölcsi erényével rendelkezik, mivel segítséget nyújt akkor is, amikor az igazságosság és a jog alapján az nem várható el. Nem mentegeti Anna szörnyű tettet, de mértéktartással elemzi a lélektani indítékokat. A bírósági tárgyaláson végső soron egyedül az ő megnyilatkozása tanúskodik megértésről, amely nem jelenti a szörnyű tett elfogadását, vagy a bűnös felmentését, de a gyilkossághoz vezető érzelmi-lelki tényezők megfontolt mérlegelését igen. Kérdéses, hogy a mértéktartás erényével rendelkezik-e Moviszter. Az orvos súlyos cukorbeteg. Kórosan elhízott, ennek ellenére folyton tömi magába a réteseket. Annát is kínálgatja, aki viszolyogva utasítja vissza. Ez a jelenet ironikus ellenpontja a nevezetes piskóta-epizódnak, amelyben Moviszter alakja felmagasodik, mivel egyedül ő képes megérteni, miért nem fogadja el Anna az édességet, holott – *nomen est omen* – nagyon is szereti. Moviszter gyengeségének a kiemelése azért indokolt, mert ez a jelenet ismétlődik, amikor a gyilkosság előtt Anna falja a piskótát. Anna korábbi önmegtartóztatása átcsap mértéktelen habzsolásba. Anna a keresztény erkölcs szerint *három* gyilkosságot követ el, mert a magzatelhajtás is annak számít. Ezért is kétséges, hogy a regényben a keresztény értékrend alapján esik szó az irgalomról. A Szentírásban *Isten irgalmassága* hasonló a gyermekét szerető szülőhöz, de túl is szárnyal minden emberi jószágot (Iz 49,15;). *Az irgalom az Ószövetségben* az anyai szeretetre utal. Az anya védelmezi a méhében hordozott életet. Anna nem az élet gyarapításáért vállal szenvedést, hanem a magzat elhajtásáért. „Legyetek irgalmasok, amint a ti mennyei Atyátok is irgalmas!” (Lk 6,36) – ebben Moviszter részesül, aki a szereteten alapuló ajándékot továbbadja, s másokat is részvétre készítet a felebarát iránt (Ef 2,4-9; 4,32; Kol 3,12). Moviszter azonban meghasonlott ember.

A szereplők megítélése szorosan összefügg az elbeszélő magatartásával, amelyre nemcsak az értelmezés függvényeként tételezett igazság gondolatával gyakorolt nagy hatást Nietzsche, de az öröklött erkölcsi hiedelmek átértékelésével is.

PERFORMATÍV ÁTMENETEK A SZEREPLŐK KÖZÖTT

Az *Édes Annáról* szóló magvas elemzések szinte egyhangú megállapításával szemben magam úgy vélem, hogy az elbeszélő iróniája a saját értékrendjéhez legközelebb álló szereplők vonatkozásában is megszólal a részvét hangjai mellett. A többszólamúság, az értékelés távlatainak összetett játéka vonatkozik Moviszter, sőt, Édes Anna bemutatására is. Másfelől az elbeszélő nem tagadja meg együttérzését Vizyektől, sőt a regény legellenszenvesebb színben feltüntetett szereplőjétől, Patikárius Jancsitól sem.

Helyesen tették a regény eddigi értelmezői, hogy hangsúlyozták Moviszter emberségét. Valóban ő a legkülönb tagja Vizyék társaságának. Korántsem bizonyos azonban, hogy Moviszter testesíti meg a regényben az elbeszélő értékrendjét. Az elbeszélő iróniája a keresztény irgalom tanát hirdető orvost sem kíméli. Moviszter fiatal korában tanársegéd, szívspecialista a berlini egyetemen, itthon kényszerpályára kerül, kénytelen tömegorvoslást vállalni. A munkába temetkezik. Felesége csalja, semmibe veszi, a társaságban hóbortos vénemberként tartják számon.

Moviszter saját életét nem tudja hirdetett elvei szerint kormányozni. A szeretet számára a legfőbb érték, ugyanakkor retteg a cselédjétől, aki zsarnokoskodik családja fölött. Az orvos fásult, unott arccal jár-kel, de a rendelőben felölti „nyájas, társadalmi arcát.” Jól tudja, hogy a betegségek lelki okait nem képes megszüntetni, ezért érzi magát orvosként feleslegesnek. Miután Vizyné hasztalan fordult cselédkapitányhoz segítségért, hogy új lányt találjon, háziorvosa: „Bizonyos fásult részvéttel tekintett rá, mint ideg orvos a gyógyíthatatlan betegére” (103). Moviszter „Kiábrándultan fogott hozzá a formasághoz, melyet már annyiszor hiába csinált végig életében” (470). Moviszter takarékosan alakítja szerepeit, mivel rezignáltan tudomásul veszi, hogy nem lehet megváltoztatni az emberek meggyőződését, mert a hangoltságából fakadó nézetkülönbségek megszüntethetetlenek.

Kivételesen megtörténik, hogy az elbeszélő elragadtatja magát, s kíméletlen bírálatban részesíti szereplőit. Patikárius Jancsirról ezt mondja: „nem volt ennél megbízhatatlanabb fráter az egész földgolyón” (303). A elbeszélő

hasonlóképpen értelmezi a részvét fogalmát, mint Moviszter, amikor a másik ember tiszteletének a hiányával jellemzi Jancsi nihilizmusát. Jancsi előtt nagynénje és férje nem volt több, „mint egy-egy szereplő, aki véletlenül épp ezt a maszkot választotta magának, s csak ezért viseli, mert különösen kedve telik benne. Hiányzott belőle a részvét, mely egy idegen életet is éppoly végeztesen szükségesnek érez, mint az önmagáét” (315).

Jancsi maszkot viselő szerepjátékosként tekint a másik emberre. Vizyné ezt jól tudja: „Ismerlek, szép maszk. El ne csavard annak a lánynak a fejét” (286). Amikor ezt kimondja, az asszony nem sejt, hogy máris áldozatává vált Jancsi szerepjátékának, ugyanis sikerül elhitetnie magáról, hogy romlottabb a valóságosnál, a félrevezetett asszony viszont éppen a tévedésével kedveskedik Jancsinak, aki attól szenved, hogy felnőtt létére tapasztalatlan a szerelemben. Jancsi akkor is játszik, amikor megerősíti Vizynét tévedésében. Lekezelő kijelentéseket tesz a nőkről, s ezzel igazolja Vizynét, aki megelégedetten olvassa tovább a férfi arcáról a bűn titkos jeleit. Mindketten azt hiszik, hogy képesek kívül maradni a megtévesztő látszatok játékán. A regény világában azonban nincs ilyen hely, olykor még a szerzői szerepbe helyezkedő narrátor is elcsodálkozik teremtményein: „a vezérigazgató iratómböt húzott ki zsebéből, irónt kért Jancsitól – érdekes, nem is volt irónja! –, s máris írt rá valamit” (321).

Jancsiról kiderül, hogy szenved a magánytól, a hirtelen rátörő szorongástól, a szélsőséges hangulatváltozásoktól, de fél szembesülni önmagával. Az egyedüllét fájdalmát nem képes elviselni, ezért nem merészeli értelmezni születeső személyiségének az alaptapasztalatát. Inkább társaságba menekül, s mesterséges szerekhez folyamodik. Amikor egyetlen barátja magára hagyja a farsangi mulatságon, Jancsi kétségbeesve ordít karját kitérve – Anna testtartására emlékeztetve – Elekes után: „Egy darabig még állt, kitért karokkal, aztán leroskadt székébe” (487). A kóros lehangoltság ellen észveszejtő játékokkal védekezik. Folyton izgató látványosságokat keres. Az elbeszélő azonban nem tagadja meg a részvétet a veszendő sorsú fiatalembertől, aki-re „színtelen, alakatlan szomorúság borult”. Még róla is elmondható, hogy esendően tapogatózna a másik felé, de önmagába zárul, s reménytelenül idegen marad.

Jancsi védekezni próbál a céltalan szerepjáték kísértése ellen. Amikor Vizedekkel beszélget, észreveszi, hogy vendéglátóit pusztán egy alkalmi jelenet szereplőinek látja, akiknek az arcát maszk takarja. Elszégyelli magát

a tiszteletlen gondolattól. „Az ilyen benyomások zavarba hozták, s igyekezett elterelni őket. Köhentgetett, közbeszólt, hogy várják őket Egerben, csak menjenek le, s az asztalom levő evőszereket babrálgatta” (315). A következő pillanatban azonban a mámor bujtogatja, s nem képes ellenállni az érzéki vágnak, a képzelet vad játékaival magával ragadják. Amint magára marad Vizyék lakásában, a családi szentély „büntanyává” változik. Emlékezhetünk rá, Esti Kornél világos *különbséget tesz szó és cselekvés* között. Kedvenc foglalatossága, hogy képtelen feltevésekkel kísérletezik. Sokat képzelődik, gondolatban bűnöket követ el, ám ezekért nem tartozik felelősséggel senkinek. Jancsi úrfi terveket kohol, s legfőbb vágya, hogy átlépje a képzelet és a valóság közötti határokat, hogy a szót tetté változtassa, *a performatív nyelvi megnyilatkozást cselekvéssé*. A gyakran idézett farsangi jelenetben Jancsi nőnek öltözve táncol. A performansz azt mutatja meg, hogy Vizyné unokaöccse milyen könnyen átlépi a nemek közötti határokat: „többször végigbukdácsolta vele a termet, s langyos, kellemes-nyirkos kezével szorongatta a kezét. Mindez olyan furcsa volt, hogy Jancsi utána maga is fölért többeket, váltakozva táncolt férfiakkal, nőkkel” (484).

A szöveg megnyitja az átmenet performatív lehetőségét a szereplők között. Édes Anna piskótát fal, Moviszter réteseket tüntet el a szájában, Kun Béla zserbókkal tömi ki a zsebeit. A népbiztos mindenféle ékszerrel zsákmányol, s ahogy „vásott kajánsággal, csúfondárosan még búcsút is intett egyeseknek” (13) emlékeztet Jancsi gyerekes csínytevéseire.²⁰² Az ismétlődő szövegelemek találkozásai azt sugalmazzák, hogy a szereplők végzetesen egymáshoz láncoltak. Amikor Jancsi a sötétben tapogatózva Annához lopózott: „a padló ropogott, mint a gépfegyver” (361). Közvetlenül a gyilkosság előtt Anna feldöntött egy széket, s „Egyszerre oly zaj dördült végig a földült szobákon, mintha pisztollyal lőttek volna” (497). Anna Vizyektől fél, Vizyék Annától. Anna számára idegen az új környezet, Vizyéknek idegen Anna. A cseléd létezési módja, mintha egyik alapformája volna az idegenségnek, amely meghatározza az emberek együttélését, sőt, egymás közötti viszonyát. A regény meghatározása szerint a cseléd a „legközelebbi és legtávolabbi”. Anna a „titokzatos vendég”, „minden ház titokzatos vendége”, „egy idegen élt velük egy földél alatt, megérkezett a legközelebbi és legtávolabbi, a barát és ellenség egy személyben: a titokzatos vendég, minden ház titokzatos vendége”

²⁰² A népbiztos elreprelősi jelenetének érzékelésfenomenológiai elemzését lásd BónusTibor: „A másik titok: Az Édes Anna értelmezéséhez.” Irodalomtörténet, 2008. 88: 489.p.

(185). Efféle kétértékűség hatja át Víz és Vízyné kapcsolatát, egy fedél alatt élnek, mégis távol egymástól. Hasonlóképpen határozza meg az idegenség Moviszter és Moviszterné együttélését.

A regény többértelműségét fokozza, hogy az *Édes Anna* narratív előadása kiegészül a formálisan szerzőinek mondható elbeszélésmóddal, amely idézetként szólaltatja meg a szereplők szavait, reflexióit. Amennyiben értelmezés is kíséri a közvetett belső magánbeszédet, a narrátor nyelvi magatartása az esetek döntő részében ironikussá válik. Az elbeszélő magatartása az elbeszéltek távolságának függvényében változik. Beszédes, hogy szeretetteljes, becéző, kedveskedő hangnemre vált, amikor először írja le Anna kislányos megjelenését: „Inkább nyúlánk és törékeny, az arca tojásdad, csontjai finomak, arányosak. Űde pepita ruhácskát viselt, mely alatt puhán, öntudatlanul aludt a gyermekmelle, játékosan, mint két kis gumilabda” (153). Ezzel szemben Anna leírása Jancsi szemszögéből minden részletében mást mutat, elhasznált, fáradt, cseppet sem vonzó testet. A pepita ruhát, s Anna alakját később az elbeszélő is másként látatja. Kopottnak, szánalomra méltónak. Anna mintha időközben megöregedett volna használati tárgyaival, ruhanevel, ormóttan férfibakancsával együtt. A különböző elbeszélői távlatok összjátékára jellemző, ahogy a narrátor részletesen leírja a meggyilkolt házaspár arcát, testét, s az utolsó arkifejezésükből, testtartásukból következtet haláluk körülményeire. A halott Víz arca férfias küzdelemről árulkodik. „Majdnem hősi volt ebben a halálontúli erejében: valami szép és régies, ami nincs többé” (504). Víz kilenc sebből vérzett el, vértócsában fekszik. Utolsó leheletéig küzdött. Hosszú haláltusa után halt meg. Arca haragos, szigorú, tiszteletet parancsol. A narrátor elismeréssel szól az elhunyról, de a következő pillanatban ezt vissza is vonja, amikor ironikus hangon szól Víz elzüllött hűgáról, aki megjelenik a színen: „zokogott a gyászfátyolában, hangosan siratva az ő bátyját, az ő nagy és hatalmas bátyját” (515). Úgy látszik, hogy a regény a narratív előadás és az elbeszélés találkozási pontjain sem jut nyugvópontra. Az irgalomról szóló jelenetben Tatár azt bizonygatja Moviszternek, hogy a cselédek egészen más emberek, mint a polgárok. „Vagy urak akarnak lenni, de egészen urak, vagy cselédek akarnak lenni, de egészen cselédek. Vagy-vagy. A többi komédia” (263). Kinek a szemében komédia, kérdezi az olvasó? A cselédekében, vagy az egyenlőség elvét tagadók szemében? *A nyelvi fordulatok megszüntethetetlenül többértelműek a regényben.* Az sejtethető, hogy Tatár nem ismeri el az átmenet lehetőségét a személyiség világában.

Ritkán fordul elő, hogy az elbeszélő személytelen elmélkedésbe merül az elmesélt történethez kapcsolódva. Ilyennek tekinthető a lopás alattomos természetéről, a bénító érzésről szóló fejtegetés, amikor a károsult ráébred, hogy személyes tárgyai közül valami végérvényesen nincs többé. Vizyné retteg attól, hogy meglopják. A regény értelmezéséhez is kapcsolódhatnak az elbeszélő gondolatai, amikor a tárgyak eltűnéséhez az elmúlásról szóló sejtését társítja. Miért szeretünk távol lévő ismerőseinkről rögzíteni egy képet? Mintha magunk fölött is megállíthatnánk így az időt a megsemmisülés felé vezető úton. A szegény emberek kedélytelen atyafiságáról szóló fejtegetése, amely a közös emlékek hiányára vezet vissza, hogy „csak egymás mellett élnek, folyton dolgozva, önmagukba zárva, egymásnak áthatolhatatlanul, nagy távolságban” (175) a címszereplőre is vonatkoztatható. Ilyen önmagába zárt lény Anna is.

A TÖRTÉNELEM PERFORMATIVITÁSA – NÉMAJÁTÉK

A regény a történelmi folytonosság szüntelen megszakadásáról is hírt ad. Az állandósuló rendszerváltozások a pusztta túlélésért folytatott színjátéokra kárhoztatják a benne élőket. Látványosan változik az emberek külső megjelenése, a ruházat, a viselkedés, a megszólítás, a köszönés, a társas érintkezés nyelve, s a szimbolikus rend, amint történelmi fordulat következik be. A győztesek és vesztesek folytonos történelmi helycseréje karneváli átváltozásra emlékeztetve zajlik. Vizyné úgy néz ki, mint Édes Anna, olyan esetlen, törődött, clown-szerű jelenség: álruhát öltve, lila pongyolában, barna félcipőben proletárásszonynak maszkírozva mer kimenni az utcára: „Ruhatárából gyorsan szedegette ezeket, mint színésznő, akinek nemsokára jelenése lesz.” A szereplők könnyen összetéveszthetők. Nemcsak Anna nincstelen, szinte mindenki szegény a proletárdiktatúra alatt. Vizedék szabályosan koplalnak, Vizyné a batyuzásban tizenkét kilót fogy. Amikor Vizedék megjelenik, más embernek látszik, nem méltóságos úrnak, inkább éhenkórásznak: „olyan elhanyagolt, mint egy csavargó.” Vizedék élelmiszereket dugnak el a lakásban a legképtelenebb helyekre, vésztartalékot képeznek, mert rettegnek az éhenhalástól.

A némajáték, az abszurd színjáték hétköznapi jelenség a tébolyult történelmi időben. Az elbeszélő „história vendégszereplésnek” nevezi Budapest román megszállását, s a valószínűtlen esemény színjátékszerűségére helyezi a hangsúlyt, amikor előadja, milyen hihetetlen dolgok történtek a „döbrent,

megalázott” országgal. Történelmi lázálmok válnak valóra. Egy-egy felvillanó abszurd kép eleveníti meg az ostromállapotot, mint a kommentár nélkül pergő filmhíradókban. „Két hadiszekér megtetejezve telefonkészülékekkel, elszakított drótokkal végigdöcögött a Krisztina-körúton” (91). A magyarok nem hisznek a szemüknek, mintha rémlátomás tanúi lennének. „Maguk a románok sem hitték el mindjárt” – fűzi hozzá ironikusan az elbeszélő (89).

A bolsevik uralom alatt a budai polgárok egymás között süketnémajeleket váltanak, a szájak mozgásáról olvassák le a szavakat, vagy suttoznak, nehogy kihallgassák őket. Ennek a hang nélküli kommunikációnak a képi megfelelője a regényben Berény Róbert: *Fegyverbe, fegyverbe!* című ismert plakátja, amely szintén mozdulatlan, hang nélküli állókép, de így is roppant mozgalmas, erőt és dinamizmust sugároz, mert *szó és tett* egységét testesíti meg. A *performatív* beszédmegnyilvánulás *nem hallható*, de cselekvésként *látható* a képen. A zászlót lengető matróz arcizmaait megfeszítve, száját kitátva ordít, magával ragadó lendülettel. A polgárok némajelei viszont, félelemtől és megalázottságról adnak hírt, a történelmi osztályok bénult állapotáról. A falragasz a polgárokból félelmet vált ki, Víz még a fejét is elfordítja, amikor elhalad mellette. A proletárdiktatúra közeli bukásának hírére hallva meri először alaposan szemügyre venni a képet. A plakáton látható arcon ekkor viszont már kétségbeesés látszik. A falragasz jelentése megváltozik, elveszíti fenyegető erejét, amint fordul a kocka, s a történelmi helyzet megváltozik. A hang térbeli kiterjedése látható alakot öltve ártalmatlanná válik. E némajáték párdarabja Vízynéhez kapcsolódik. Amikor Ficsor megjavítja a csengőt, Víz gyönyörködve hallgatja. Vízyné ugyanekkor azt hiszi, hogy a füle cseng, Ficsor száját ugyanis a delejező cselédlány szó hagyja el. Miután Ficsor kiejti a bűvös szót, az asszony egyszeriben szerepet vált, hogy kegyes gyóntatót alakítva kifaggassa a bűnbánót a cselédlányról, akiről ábrándokat sző. Vízyné jártas a szellemidézésben, s a rögtönzött gyóntatás szertartását is arra használja fel, hogy megidézzék Anna ködképszerű alakját: „leültette az asztalhoz, ott a lobogó gyertyavilágnál gyóntatta.” Ficsor számításból jó médiumnak bizonyul. Annával esik meg, hogy kis időre megvakul, a látását visszanyeri, de a hallását még nem: „megjelent az ebédlőben a tálcával. – Jobban van? – tudakolta Vízyné? Anna már látott mindent, de hogy mit beszélnek, azt nem hallotta. Csak a szájak mozogtak körötte” (423).

A némajáték valóban vérfagyasztó légkörben zajlik: „Az ismert Krisztina a cirkáló járőröktől idegennek, egy különös gyarmatnak tetszett” (133). Az

úrnap körmenet gyilkosságba torkollik, a szentséggyalázó Lenin-fiút meg-lincselik, ugyanakkor a proletárdiktatúra is szedi áldozatait, a letartóztatá-sok, kivégzések mindennaposak. A sortűztől egy kislány holtan esik össze kezében egy imakönyvvel Vized háza előtt: „Sokáig hevert a járdánkon, mint egy darab fa” (51). Félelmében mindenki suttog, némajeleket vált. *Édes Anna szótlansága, dadogása sem számít kivételesnek ebben a felbolydult történelmi időben.* Ahogy a természet elváltozik a vihar előtti csendben, úgy válik az épített terek mellett színpadszerűvé a táj is: „a természet egy óriási szobának, a fák játékszereknek, az emberek viaszbaboknak rémlenek” (21).

A alakoskodás neurotizálja a történelmi színjáték résztvevőit. Vized magából kikelve gyalázza a bolsevikokat otthonában, amikor csöngetnek. A hivatalnok összezerzen, s szinte eszelős, némajátékra emlékeztető mozdulatokkal igyekszik elhessegetni a levegőben még ott keringő szavait. A regény cselekménye „tébolyult” történelmi időben játszódik. Az idegbetegség, az örültség, az eszelős viselkedés a regény szinte valamennyi szereplőjével kapcsolatban felmerülhet. A villamos is úgy rohan, mint egy elszabadult őrült. Elsősorban Annával kapcsolatban merül fel, hogy nem beszámítható. Többször kerül bódult, az önkívülettel határos állapotba. Hosszan áll, üres kézzel a padlásfeljáró előtt. Anna és Jancsi két malomba öröl, amikor az úrfi átadja a drogos csempésztől beszerzett, papírtasakba csomagolt port: „– Lenyeljem? – Nem érti. Benne van, ott a papírban van. Kinyitja, föloldja a vízben, és akkor issza meg. – Most? – Ha lefekszik. Reggelre segíteni fog. De észre ne vegyék. Mert ez tilos. Ha megtudják, be is csukhatják érte. – Akkor ne vegyem be, úrfi?” (419) Anna a tiltott szertől önkívületi állapotba kerül. Mivel képtelen a szerepjátékra, ezért nem tud megszabadulni személyiségétől, számára a „kívülség” gondolata megvalósíthatatlan ábránd. A szertől látomása lesz. Jellemző, hogy viselkedését Vized félreérti, s „marhának” nevezi. Vizedről is azt híresztelik, hogy nem beszámítható. Vizedről Anna „nem sok jót hallott. Zsugorinak mondták, félbolondnak, aki a halottak lelkével beszélget” (197). Nem véletlen, hogy Vized háziorvosa, Moviszter, ideg orvos. A bolsevizmus bukását hallva Vized „Az örömtől vicsorgott” (31). Vized még álmában is taktikázik, védekezésre készen alszik, mint egy sündisznó (77).

Vized üres tekintettel néz, maga elé mered, „mintha nem azt látná, ami előtte van, hanem valami mászt.”²⁰³ Mintha Godot-ra várna, úgy vágyakozik

²⁰³ Vized kényszeres cselekvése ismétlődik a regényben: „a szokott eszelős mozdulatával végigsimította borostyánsárga haját” (167). Ezt a kézmozdulatot tanulja el tőle Anna, s önkéntelenül utánozza, amikor

Anna eljövetelére, akinek az alakját földöntúli vonásokkal ruházza fel, s így inkább tűnik ködképnek, égi mannának, mint valóságos emberi lénynek. Anna szellemalakja jelenik meg a házmesterné szavai nyomán. Ficsorné mintha látna valakit, úgy beszél Annáról, mint akinek be kéne aranyozni a kezét. Vizyné lehunyja a szemét, s megjelenik előtte Anna, tömör, sárga, arany kezekkel. A megcsillanó iróniát itt is tragikum árnyékolja be. Angéla magánéletének boldogtalansága, magánya és kiszolgáltatottsága. A gyermekét elvesztő, megtört asszony nem csak a tökéletes cselédre vágyik, hanem menekül az élet céltalanságának a sejtelme elől. Vizyné védekezésésként a napi szükségletek egyre több leleményt igénylő kielégítésével foglalkozik, de nagyralátó férjétől semmivel sem különbözve ő is látszatok foglyává válik.

Vizy lényét a hatalom élvezete határozza meg. Számára ott található az élet valódi színtere, ahol másokkal éreztetheti hatalmát. A miniszteriumi szobájában érzi magát igazán otthon, itt alakíthatja legkedvesebb szerepét, ahol megrostálva színe elé járulnak a látogatók, készséges alkalmazottak szolgálják ki, vendégeit kegyesen szivarral kínálhatja, szertartásosan, s nem utolsó sorban gyerekes örömmel nyomogathatja „az íróasztalon álló csengettyű-billentyűzetet, mint egy zongoraművész” (115). Víz azonban „közéleti ember”, aki elfojtja esendően gyerekes lényét, a látszatoknak él. Kosztolányi műveinek jól ismert alakja ő, aki mindig távolra néz, s csakis nagy dolgokkal hajlandó foglalkozni, ezért sem veszi észre, mi történik körülötte saját otthonában.

Közeli, s távoli látószög, anyagi és szellemi megfontolások képtelenek egymásra találni a létfenntartásért folytatott napi küzdelmekben. Vízék ezért sem érthetik meg egymást. Az értelmezés eltérő távlatainak függvényében nem ugyanazt látják, amikor az éppen bekövetkező eseményeket értékelik. Víz igyekszik folyton nagy távlatokba helyezni az éppen zajló eseményeket, de rendre megcsalják az érzékei, történelmi vakság áldozata lesz.

A történelmi sokk nem múlik el nyomtalanul, tovább rombolja a személyiséget. A regény sugalmazása szerint a *traumát* az áldozatok éltetik tovább, amikor átadják magukat az elégtételszerzés dühödte vágyának. Az ifjú ügyvéd „piros arca lángolt a história lázától.” Bosszút forral a bukott vörösök ellen, azt latolgatja kit, hány év börtönnel kell sújtani (113). A bosszú azonban rögzíti a múltat, az elszenvedett sérelemhez láncol, s megakadályozza az

kihallgatják a helyszínen a gyilkosság felfedezése után: „Jaj – mondta –, jaj – kétszer, s végigsimította haját azzal a modoros-eszelős mozdulattal” (505). A megszálló csapatok a *Vörmezőn* ütnek tanyát.

előretekintést. A megbocsátás nem jelent felejtést, az emlékezés szükséges az újrakezdéshez, mert az nem lehet a régi folytatása. A kárvallottak létezésének azonban nem adhat kielégítő értelmet a pusztta tagadás. Más célok, más távlatok kellenek az új kezdethez. Ebben áll a megbántottak felelőssége, erre is figyelmeztet Kosztolányi regénye.

A magánszférába kíméletlenül behatolnak a történelmi események. A regény hasonló jelölői nyitnak átjárást a regényterek között. A történelem dimenziója és az egzisztencia világa között anagrammaszerű szóképek létesítenek kapcsolatot. Egyetlen példát mutatnék. Fertőző *vörheny* pusztította el Piroskát, Vizyné kislányát. A regény sugalmazása szerint a *vörös ideológia* járványként terjed, megfertőzi az emberek gondolkodását. A vörös szó hétszer fordul elő fenyegető, félelmetes vagy megvetést kifejező jelentésárrnyalattal mindjárt a második fejezetben. A *Vörös Újság* nemcsak a benne képviselt szellemiség miatt gyűlöletes Vízysz számára, de anyagszerű megjelenésében is viszolyogtató. A kijárási tilalom miatt szobafogságra ítélt Vízysz tehetetlen dühében mintegy meggyalázza az ellenség sajtótermékét, amikor földre dobja: „csörgött a hitvány szalmapapiros, mely barnás-füstös volt, mintha valami világégés pörkölte volna össze” (19). A vörös zászló szó szerint a tűz martaléka lesz, amikor elégetik a felkelők. A vörös házmester pálfordulása látványos külsőségekkel következik be: leszedi a ház homlokzatáról a vörös lobogót. Ficsor konyhájában várakozva Vízysz szenved a tűzhelyen piruló *vöröshagyma* bűzétől. Szégyen, harag és félelem társul a vörös szó későbbi előfordulásaihoz. Anna zavarában rendre elvörösödik. Az indulattól is vérvörösre változik az arca, mikor dühösen visszautasítja Jancsi első közeledését. Annát visszatérően kísérti Jancsi egyetlen tréfája, az a vörös szemüveges alak, aki revolvért fog rá.

Édes Annától idegen a szerepjáték. Nincs tisztában a színházi helyzet egyetemes érvényességével, ezért képzei azt, hogy kivonhatja magát a szabály alól, mely szerint minden ember szerepjátékra ítélt. Jancsi közeledését éjszaka örömmel fogadja, nappali udvarlásától viszont egyenesen viszolyog. Nem érti, minek a „sok hókuszpókusz”, miért udvarol Jancsi, hiszen már megkapta, amire vágyott. Annával szemben Stefi, Drumáék szolgálója nemcsak a munkája során gyakorolja a szerepjátékot, de kedvtelésből is: „hivatalnoklányokkal barátkozott, különösen Druma gépírókisasszonyával, akivel néha tüntetően karonfogva sétált, hogy őt is gépírókisasszonynak tartsák” (197). Stefi egy grófi családtól került a felkapaszkodott ügyvédékhez, akiket

lenéz, s kegyesen előkelő szokásokra tanít, a többi cselédhez viszont nem ereszkedik le. Etel, Moviszterék cselédje zsarnokoskodik, az orvos és felesége retteg tőle.

Egyedül a *címszereplő* képtelen az alakváltoztatásra, ezért védtelen az életfolyam performatív erőivel szemben. Édes Anna lényéből hiányzik a személyiség-megosztás képessége, nem tud együtt élni a színházi alaphelyzettel, amelyben az ember egyszerre szomorú és nevetséges szerepjátékra van ítélve.

A SZABÁLYTALAN REMEKMŰ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *PACSIRTA*

REGÉNY ÉS SZÍNMFŰ

Jóllehet Kosztolányi színműveit előadták, s az író megkülönböztetett figyelemmel kísérte saját darabjainak a bemutatását, mégsem került be a korabeli színházzal meghatározó szerzők közé. Vajon mi akadályozhatta meg ebben? Alighanem e roppant összetett kérdésre az egyik válasz a poétika felől érkezik. Mit tud a kimagasló alkotások sorát létrehozó regényíró nyújtani, melyre színműben nem vállalkozhat? Jelen tanulmány keretében az életműsorozat legújabb kötetét veszem alapul, a *Pacsirta* kritikai kiadását, hogy szemléltessem a kétféle kifejezőmód, elbeszélés és előadás, regény és színmű viszonyának némely összefüggéseit Kosztolányi életművében.²⁰⁴

Mindenekelőtt arra kell emlékeztetnem, hogy a színmű nélkülözi a közvetlen elbeszélői megnyilatkozást, s ez Kosztolányi esetében a lehető legnagyobb veszteséggel jár. A regények elbeszélője ugyanis nyelvteremtő. Egy-egy ritka, jól elhelyezett szó, mely összefogja az addig elmondottakat, s távlatot nyit a soron következő eseménynek megvilágító erejű lehet. Apa, anya és lánya a *Pacsirta*-ban az utazás előtt a rendkívüli izgalomban csak „ide-oda bódorogtak”. E szavak körül megfordul az elbeszélt világ, s a figyelmes olvasó is részesül ebből az átváltoztató eseményből. Jóllehet nem biztos, hogy ismeri az „ide-oda bódorogtak” „céltalanul megy” jelentését, mégis telitalálatnak véli a régies kifejezést, s tökéletesen érti a „kóborol” áthallásával. Egyik nyelvtörténeti forrásunk szerint: „Az bódorog, aki nem tuggya, hoty hova mennyen, csak kószál.” Talán nem véletlen, hogy Kosztolányi az idézett mondatban minden mást javított, de ezt a szót érintetlenül hagyta (20–21). A kóborognál azért is erőteljesebb a bódorog, mert hangalakján a borong, búslakodik jelentése is átsejlik.

A felforgató hatású jelző rendszerint szellemi jelenségekhez, s lelki eseményekhez kapcsolódik a regényben. A kávéház teraszán ejtőzők Pacsirtára néznek: „Nem tiszteletlenül, hanem úgy, ahogy rendesen. Bizonyos jóindulatú, hamuszín rokonszenvvel, melyet belül káröröm bélelt, pirossal” (33).

²⁰⁴ Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*. Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai Kiadás. A szöveget sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta: Bucsecs Katalin. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2013. A továbbiakban e könyvre hivatkozva zárójelben csak a lapszámot adom meg.

A káröröm pirosa érthető, s szemléletes jelző. Pokoli meleg van az indulás napján, s a pusztító szenvedélyhez könnyen társítható a parázsló tűz, ennek nyomán pedig a hamu. A hamuszín rokonszenv mégis fejtörést okoz. Ákos egérszürke ruházatára, s őszes hajszínére emlékeztet. Az apa esetében a hamuszín egyaránt lehet a gyász és a bűnbánat kifejezője. Ákos előre sietett, hogy ne kelljen a lánya mellett mennie. Most mellé áll, jelezve, hogy ő is vállalja a kárörömöt, s persze a rokonszenvet is. Az apa esetében jelentheti továbbá a világi hívságokról való lemondást lánya kedvéért. Vészjósló jelzésként is értelmezhető, hiszen a világ végi eseményekhez is a pusztulásra utaló hamu kapcsolódik az apokaliptikus írásokban. A kétségbeesésében magáról megfélelkezett apa szivarjának hamuja szóródik majd szét, és szennyezi be könnyes arcát a nevezetes leszámolási jelenetben, amely hajnalig tart, amikor az égbolt hamuszínűre vált. Egyetlen jelző a szöveg egészének az áttekintésére, s a kapcsolódó elemek újrendezésére készíti az olvasót. A 20. századi drámai szövegek nem, vagy csak nagyon ritkán adnak utasítást a szereplők arckifejezésének a jelentését illetően, s az utóbbi esetben is számolni kell azzal, hogy az előadás nézője az adott távolságból, s látószögéből másként észleli az arc árnyalatát. A szín többértelmű megjelölése az elbeszélő szövegben a kapcsolódó elemek erőteljes áramlását váltja ki, s ennek a többirányú mozgásnak az észlelő megértése az olvasó feladata.

A leírás a regény előterében általában szünetet jelent, azonban Kosztolányi esetében az ekkor megszólaló nyelv egyenrangú a cselekvéssel. Cifra Géza „Ádámcsutkája le-föl mozgott gugás nyakán.” A csomós jelentésű gugás szó megszakítja a szöveg folytonosságát, s arra eszmélteti az olvasót, hogy az értelmezés távlata a szereplő, s az elbeszélő nézőpontjának függvényében módosul: az utóbbi megítélése szerint Cifra Géza jelentéktelen alak, a szülők szemszögéből ellenben kulcsszereplő. A félreértés elkerülhetetlen a társas kapcsolatokban, mert senki sem tudhatja, mit jelent a másiknak. A harmadik fejezet kínosan emlékeztet első jelenete színpadra állítva beszédtrédékre zsugorodna: „– Elutazott? – kérdezte. – El, – szolt az apa rekedten. [...] – Tulajdonképen – kezdte anélkül, hogy folytatná” (63). E párbeszéd-fosztlány akár abszurd dráma lecsupaszított jelenetében is elhangozhatna. A regényben azonban nyolc lapra rúg a jelenet bemutatása. Az elbeszélő és Vajkay Ákos értékrendjének a rokonságára utal, hogy a nyelv művészéhez hasonlóan a levéltáros is sokat tudott „egy-egy szóról, melyet a régi atyafiak elejtettek valahol századok mélyén” (73). A családfák kutatója a múltban

él, az író a nyelv emlékezetében időzik. Egyetlen példával szemléltetem ezt a párhuzamot.

Vajkay Ákos Pacsirta levelét olvasva ismételten szembesül a megértés korlátaival, s az értékek viszonylagosságával. Azon tanakodik, hogy nem tudja megmagyarázni a feslett Orosz Olga vonzerejét, az ünneptelt díva ellenben bizonyára nem értené meg Pacsirta levélének a különös észrevételeit. Jelesül azt, hogy „kígyóút van a dombon, [...] hogy rhododendronok nyílnak a virágágyakban, [...] hogy már hatkor meggyújtják a lámpát és szüretre készülődnék” (305). Vajkay Ákos tökéletesen tisztában van az idézett szavak jelentésével. A regénybe foglalt levél olvasójának töprengése a mű önértelmezéseként is felfogható, melynek a címzettje a mindenkori befogadó. A szöveg rejtelmes utalásrendszerének a felvázolása azt sejteti, hogy az apa többet tud a címszereplő lelkivilágáról, mint az elbeszélő, a tényleges olvasóról nem is szólva. Vajkay számára magától értetődő, miért tartja Pacsirta éppen a rhododendront említésre méltónak, amelyre vonatkozóan az elbeszélő nem kockáztat meg feltevést, holott máskor kedvtelve teremt összefüggéseket. A havas szépe tudományos nevét Linné a görög rodón (rózsa) és dendron (fa) szavakból képezte. Mivel azonban a rododendron nem rózsa és nem is fa, ő maga is elégedetlen volt vele, olyannyira, hogy átkeresztelte azaleának. Pacsirta neve a Japánban, s Kínában őshonos növényhez hasonlóan nem illik viselőjéhez. A szülők nagyon régen nevezték el így lányukat, „Mikor még énekelt. Azóta a név rajta ragadt és viselte, mint kinőtt gyermekruhát” (25). Az azálea kínai jelentése azonban kakukkvirág: ezt abból a hiedelemből eredeztetik, mely szerint az azálea az örökké síró kakukk vércseppjeiből sarjad. Ebben az értelemben e név illik Pacsirtára, aki könnyeivel öntözi a földet. A levél minden szava fáj az apának, mert síró lányát képzei maga elé. A levél-táros nemcsak a családfáknak, de a nyelv emlékezetének is avatott kutatója lehet: „Mi mindent tudott azonban mesélni az ő őseiről, [...] egy-egy szóról, melyet a régi atyafiak elejtettek valahol a századok mélyén” (73).

Az olvasásból felocsúdva kimenőjüket élvező katonákat lát, akik lányokkal „ámolyognak” a parkban, sötétedésre várva. Az olvasó a különös szóválasztásra lesz figyelmes. Az elbeszélő történet idejéhez, 1899-hez képest fél-múltnak számít 1862, amikor megjelenik a *Magyar nyelv* szótára. E szerint az ámolyog jelentése: ámulva, tátogatva, céltalanul, henyén álldogál, vagy ide-oda jár. A színmű alakjai járhatnak andalogva, de „ámolyogva” aligha. E távolról jövő, ritkán hallott szó a nyelv emlékezetének a kimeríthetetlen

gazdagságára figyelmeztet, s arra, hogy a nyugalmazott levéltáros számára a szókincs mélyebben fekvő rétege is elérhető.

A cselekvést megjelenítő kifejezés erőteljes hatást vált ki a regényben, ellenben nem érvényesülhet színpadon, mivel ott testet ölt. Amennyiben hangot kapna a színre vitt cselekvést leképező szó, önmegnevezésként, vagyis ironikus hatású feliratként érzékelné a néző. Ami a regény sava-borsa, az színműben felesleges. Az elbeszélő megnyilatkozásaiban éppen ezek a gondosan elhelyezett, nem hivalkodó, ám megvilágító erejű kifejezések válnak az olvasás jelentésteremtő eseményeivé.

Amint a szereplők útra kelnek a vasútállomásra, először az apa, majd az anya arcát és alakját látjuk az elbeszélő nézőpontjából. „Mégis mennyire hasonlítottak. Szemükben ugyanaz a riadt fény reszketett, vékony, porcogós orruk egyformán hegyesedett ki és fülük is egyformán piroslott” (23). Kosztolányi társalkotónak tekintette az olvasót, akinek az értelmező tevékenységéhez teret biztosított, ezért is tartózkodott a leírást kísérő kimerítő lélektani magyarázatoktól. A regény beszédmódjának a megítélése szempontjából lényeges kérdés, mit nem közöl Kosztolányi itt a kéziratból. Kihagyja a szülőkre vonatkozó összegző megállapítást: „A hosszú házaselet testvérekké tette őket” (22). Másfelől a szöveg legapróbb részletei is jelentéssel telítettek.

A tárgyak nem pusztán kellékek Kosztolányi regényeiben, mivel az esetek döntő részében a szereplőkben zajló lelki folyamatok jelölői. Az apa egyik kezében gyapjútakarót, a másikban meg kulacsot tart. Az utóbbi érthető, hisz Pacsirta a nagy meleg ellen felhúzza rózsaszínű napernyőjét, a meleg takaró viszont felesleges, ugyanakkor ebből lehet arra következtetni, hogy jelenléte a szülők eltúlzott aggodalmának köszönhető. Az elbeszélő tekintete egy-egy tárgyat kiemel, ráirányítja a figyelmet, s ez által érzékelteti a jelentőségét. A falióra jelenlétének a többértelműségére lehet itt utalni.

Leírással kezdődik a regény. Apa és Anya csomagol az ebédlőben. Közről látható a két szereplő, ahogy birkóznak a bördönddel, majd villanásnyi időre megelevenedik a jelenet. Egy-egy rövid mondat hangzik el a majdnem ott-hon felejtett fogkeféről, de párbeszéd nem bontakozik ki. Drámai fordulat akkor következik be, amikor a falióra néznek: nem lehet tovább halasztani az indulást. A történetmondó felől itt arra is lehet gondolni, hogy Pacsirta színre léptetése sem halogatható tovább, a címszereplő ugyanis fizikai valójában csak közvetlenül az elindulás előtt jelenik meg. Az ingaóra „cifra, fa-fa-ragványos”. A jelző előre mutat Ciffra Gézára, aki ugyan a jelét sem mutatja

közeledésnek Pacsirta iránt, a szülők vágyteljesítő képzeletében azonban ez mégis megtörténik. Cifra jelzőkkel azért illetik Vajkayék az ártatlan forgalmistát, mert a továbbáílt csapodár udvarló tulajdonságaival ruházzák fel.

Ami a szereplők belső világában megtörténik a regényben, az nem következik szükségképpen a látható, külső eseményekből. A színmű ellenben az utóbbiakra épül. A narratív szöveg hangnemének, s nézőpontrendszerének az összetettsége elsősorban az elbeszélő tevékenységének köszönhető. Az elbeszélő történet szereplői, s a fiktív világot megalkotó szerzői tudat között az elbeszélés teremt kapcsolatot. A narrátor összefoglaló előadása közvetíti a regényalakok belső gondolatait. Az átélt beszéd eltörli az előadó és a szereplő megnyilatkozása között húzódó határt.

A szereplő az elbeszélő nézőpontjának a közvetítésével látható, akinek a közleménye kiemeli és súlypontozza a megjelenített cselekvés, mozdulat, arcjáték jelentőségét. Az apa a földre tekintve szól lányához: „Mehetünk aranyos”. Pacsirta azért jár lehajtott fejjel, hogy a haja eltakarja az arcát, az apa azért, hogy ne lássa azt. A két szereplő testtartásának a hasonlóságára a mozdulat kiválasztása, megnevezése és ismételt megjelenítése hívja fel a figyelmet. Dramatikus szövegben a párhuzam ebben a formában nem érvényesülhet, erre legfeljebb a mű színpadra állításával nyílnak lehetőségek.

Kosztolányi tudatában volt a szöveg és előadás különbségének, ezért vélte fontosnak, hogy jelen legyen saját darabjainak a próbáin. A színrevitelt egyenrangúnak tekintette az írott művel, ezért a játék igényei szerint kész volt változtatni a drámai szövegen. Másfelől ez a tudás és meggyőződés abban is kifejeződik, ahogy megformálja regényeinek az elbeszélőit, akik mintha a rendező szemével állítanák be a jelenetet. A *Pacsirta* elbeszélője bevonja a játékba az olvasót: „Második fejezet (melyben végigmegyünk a Széchenyi-uccán, az indóházig, és a vonat végre elindul)” (27).

Az elbeszélő nem riad vissza a szereplők gondolatainak a tolmácsolásától. Színházi látásmódra jellemző, hogy előadásra utaló hasonlaltal reflektál a címszereplő regénybeli megjelenítésére. Az, hogy Ákos lánya csúnya, s megvénült „Csak a napernyő rózsás fényözönében, ebben a majdnem színpadi világlátásban derült [...] ki egészen. Mint hernyó a rózsabokor alatt, gondolta” (31). A közvetlen belső magánbeszéd színműben jobbra valakihez fordulva valósulhat meg. A regény elbeszélője ellenben hangot ad a szereplő belső beszédének. E tevékenység viszont emlékeztet arra, ahogyan a rendező a színészhez fordulva értelmezi az alakokat.

A színmű alapja a párbeszéd a 20. század első felének magyar dráma-irodalmában. Amíg a vonat elindul Pacsirtával, a második fejezet végéig, nem alakul ki beszélgetés a szereplők között, sőt, lényegében meg sem szólalnak. A hallgatás ezek szerint többet árul el a regény alakjairól, mint a kimondott szó. Az első két fejezet teljes szövegének a töredékét teszik ki a szereplők közvetlen megnyilatkozásai, amelyek jobbára hiányos mondatok: „A fogkefe. – szólt apa. Lám a fogkefe, – bólintott anya.”, „– Pacsirta. És még erősebben: – Pacsirta.”, „–Mehetünk, aranyos, – szólt apa, a földre tekintve” (25). Ezek a közlemények nem igényelnek folytatást a másik fél részéről, mivel egyoldalú beszédcselekvések, felkiáltások, megszólítások vagy intelmek: „Meg ne fázz – szólt anya aggódva – ebben a pokoli melegben.”, „A kulacsban ott a víz, – figyelmeztette még egyszer apa. – Ne igyál hideg vizet” (39). A felkészülés a kiszámítható rend jegyében zajlik. A szülők minden eshetőségre gondolnak. A vonat elindulása után a nyugalmi állapot megszűnik, s a szó testi értelmében a szervezet egyensúlya felborul.

SZÖVEG – ELBESZÉLÉS – ELŐADÁS

TESTI JELENLÉT

A szereplő közvetlen testi jelenlétének az érzékeltetése az elbeszélésben a jelentéskötés eddigi rendjétől eltérő olvasásmódot igényel. A mozgás elváltoztatja a teret, amelybe kerülve Pacsirta testét zavaró, nyugtalanító hatások érik. A vonat váratlanul mozdul meg, s gyorsulás közben szédülést vált ki az utazóból. Az elmaradó táj képei rendezetlenül, zűrzavar összbnyomását előidézve villannak fel. Az érzékek bántó külső hatásoknak vannak kitéve. A lány kihajol az ablakon, s idegennek érzékeli a látványt a részletek szokatlanul gyors társulása miatt. Az ellenségessé lett környező világ szinte Pacsirta testének a belsejébe hatol: a por csípi a szemét, a napsugarak elvakítják, a füsttől köhög, a mozgástól szédül. A test *elváltozásai* az ablaküvegben megpillantott arc vonásainak a *változatlanságára* eszméltetik a címszereplőt. Ingó talajt érez a lába alatt a mozgó vonaton, ahol a tér veszedelmesen nyitott, hiszen csak egy ablak választja el az elsuhanó tájtól. A test megpróbáltatásánál súlyosabb teher a lelki fájdalom, amely nem látszik. A kinti és benti világ között azonban mintha eltűnne a válaszfal a mozgó, nyitott térben. Pacsirta ezért menekült a fülke zártságába, ahol „elejtette fájdalmát” (43). Az „elejtette” a maga villódzó többértelműségét megőrizve egyszerre fejez ki akaratlagosságot és önkéntelenséget. Pacsirta nem tudja, s talán nem is akarja tovább

tartani a lelki terhét. Nincs hová visszavonulni, ezért nem várja ki, ahogy szokta, a kellő pillanatot, hogy mások tekintete elől elhúzódva elsírhasssa magát. Nem képes úrrá lenni a test késztetésein, de a kényszeres sírás most új felfedezésekhez juttatja. Nem szellemi, lelki vagy erkölcsi tartalmakról van szó, de elsősorban testi, anyagszerűen érzékelhető tapasztalatokról. Pacsirta csodálkozik, milyen sok könnyet hullat. A szó szoros értelmében a mennyiség ejti gondolkodóba. A fájdalom tárgyáról leválasztott testi érzet átélése ragadja magával. A sírás szellemi jelentése másodlagossá válik a közvetlenül *jelenlévő* testi tapasztalat hatásfokához képest. A kínálkozó új testi viszonyulás kíváncsivá teszi, s bizonyos értelemben felszabadítja, ezért sem rejtegeti tovább a könnyeit. A test akaratának az érvényesülése elé nem emel gátat, s a kívülállókon valamiféle elégtételt vesz, amikor közszemlére teszi fájdalmát. Aránytalanul sokat szenvedett, s ezt méltósággal viselte talán ezért érzi feljogosítva magát, hogy megossza másokkal a terhét. A sírás erősebbnek bizonyul az értelem működésénél, mivel elsődlegesen testi történet, amely csak részben befolyásolható: „Majd a görcs jelentkezett, az idegek és az izmok görcse, mely összeszorította torkát, úgyhogy kaparó édességet érzett, mint-ha aszúbert nyelne, aztán keserűséget, mely már elviselhetetlen” (43). A test fiziológiai elváltozása legyőzi az akaratot, s ha valaki, ezt Pacsirta igazán jól tudhatja: „Zsebkendőt azonban nem keresett. Ezt úgysem lehetne letörölni. Nyíltan sírt, a két férfi előtt, még mindig állva, majdnem szemérmetlenül, bujálkodva a kínban, hurcolva átkát, melynek otthona sincs, közönyösen is, tüntetve is” (43). Pacsirta szabadjára engedi a könnyeit, kimutatja a fájdalmát. A sírás „ősi művelete” a regény megjelenítésében éppolyan testi működés, mint az érzékelés, a szaglás, vagy a tapintás: „A mellett egyetlen sóhaj fújta föl titánivá s a rángatódzó száj fuldokolva, többször levegőért kapkodott. Néhány belégzés és a lekötő indulat után következett a föloldó, mely szintén fáj, de már a fájdalom halála volt” (45). A sírás ebben az esetben különösen összetett érzelmi állapotnak a következménye, s az értelem ennél is nehezebben ragadható meg. Valami rázza Pacsirta testét, „amit nem lehetett látni, pusztán ő látott, egy fölsejlő, alakot sem öltő emlék, egy végig sem gondolt, de annál maróbb gondolat, egy ki nem ordítható gyötrelmek képében” (45). Pacsirta számára a sírás természetes lefolyású életműködés: „odadólt a fülke ajtajához, hogy könnyebben végezhesen nehéz munkájával” (45). Pacsirta az ember „excentrikus” helyzetére emlékeztetve saját testének a kívülálló megfigyelőjévé válik. Útitársai közelebről látják a zokogó lányt, akinek az elváltozott

arca mintha nem is emberi, de természeti jelenségre emlékeztetne: „csak a forró zápor folyt szeméből, szájából, orrából, a könnycsatornákon át” (45). A tollas kalapjával olyannak látszik az elbeszélő nézőpontjából, mintha mulatságban szokásos álöltözetet hordana. Egyszerre megrázó és nevetséges a kinézete. A feltartóztathatatlan sírás testi megkönnyebbülést vált ki, a lepleződéstől való félelem feloldódása, a rejtegetett titok nyilvánosságra kerülése pedig élvezetet. A felszabadultság fiziológia érzete azonban csak átmeneti. Az önkéntelenül kitörő, szabályozhatatlan sírás nem képes megváltani az átélő tudatát a szégyen terhéől.²⁰⁵

SZEREPEK MEGTESTESÜLÉSE – AZ ELBESZÉLT ELŐADÁS ÖNIRÓNIAJA

A színjáték-hasonlat kiterjeszthető a jelenet szereplőire, hiszen mindenki alakoskodik a fölkében, a pap úgy tesz, mintha semmit sem venne észre, Pacsirta ellenben céltudatosan megfigyeli útítársai viselkedését, s miután gyorsan kiismeri a szemben ülő fiatalembert, helyet változtat, s a pappal fordul szembe. A lelkipásztor alakjának a leírása és a narrátor kísérő magyarázata között tökéletes az összhang. A szemléltető ábrák képaláírásait idézi az elbeszélő jellemzése. A külső megjelenés és a belső tulajdonságok egyenértékűek. Az elemek felcserélhetősége a kölcsönös helyettesítés retorikai alakzatának a paródiájaként hat. A kopottas külső nemes belsőt takar: „Reverendája viseltes volt, egy gombja hiányzott is, celluloid papgallérja töredezett. A hatalmas egyháznak ez a kis, szerény katonája, ki visszautazott falujába és ott öregedett meg szeretetben, jóságban, sejtette, miről lehet itt szó, tapintatból nem szólt, részvéttől nem mutatott érdeklődést. Ő tudta, hogy ez a világ: siralomvölgy” (47). A jellemző életsorsot felvillantó kiegészítés – „visszautazott falujába és ott öregedett meg szeretetben, jóságban” – az önmagáért beszélő kimondásaként hat, ezért az iróniát sem nélkülözi. Pacsirta másik útítarsa tűnik fel nevetséges színben, aki a jó szándékú, ám buta fiatalember alakját testesíti meg, tehát bizonyos értelemben irodalmi torzképnek tekinthető. Mindkét alak esetében hangsúlyozott a *szerep megalkotottsága*. Pacsirta, amikor felszáll a vonatra, s a fölkéhez ér, „elejti” terhet, amikor Tarkónél leszáll, „a pap segítette leadni holmiját” (49). Itt is akadálytalan az átmenet a szó szerinti és az átvitt értelem között, a poggyász, amit utazóként magával cipel a lány, s a szenvedés, amelynek a nyomasztó súlyát viseli, úgy látszik, hogy

²⁰⁵ Erről az összefüggésről lásd Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen*. 244-261. pp. In: Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften*. VII. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.

megosztható, s közölhető. A szellemi világgal érintkező pap tekintetéből szeretet árad, a természettel együtt élő Béla bácsi egészséges arcán pedig a vendéglátó szeretete ragyog. A lelkiatya pillantása vigasztaló, akárcsak Pacsirta nagybátyjának a vidám alakja. Égi és földi tartományok küldöttei adnak találkát egymásnak. A megkettőzött világ áttekinthető rendjét tükröképszerű formák képesek megjeleníteni. A regény egybevágó elemei azonban az ironia hatására elmozdulnak, s nehezen áttekinthető rendbe illeszkednek. A szöveg *tükrös szerkezete felbomlik, s az össze nem illő részletek a hálózat szövevényesebb alakzatát veszik fel.*²⁰⁶

A zokogó lány együttérzést vált ki a fülkében vele szemben ülő jóságos papból, aki sejti miről lehet itt szó. A színmű azonban nem foglalhat magában olyan erős értelmezési javaslatot, mint a regény, amelyben az elbeszélő a történet első olvasójának számít: „tapintatból nem szólt, részvétből nem mutatott érdeklődést. Ő tudta, hogy ez a világ: siralomvölgy” (47). Az elbeszélés retorikáját átható ironia azonban megbontja a hallgatólagos tudás közösségét, amely összekapcsolja a jelenetben résztvevőket a bekövetkező kölcsönös megértés során.

A *Pacsirta* elbeszélője – a közvélekedéssel szemben – sokat értelmez. Szembeötlő, hogy keresztneven szólítja az apát. Az élhet ezzel a bizalmas, közvetlen megszólítással, aki nagyon közel áll a másikhoz, s meghitt barátként képes ráhangolódni az érzelmeire. Kosztolányi regénye az elbeszélő magatartásának köszönheti összetéveszthetetlen egyediségét. A *Pacsirta* értelmezéséről készült önálló könyv szerzője úgy véli, hogy az elbeszélő „a harmadik személyű narráció grammatikai szerkezetéből, illetve az elbeszélte világon kívüli helyzetéből következően különbözik el valamennyi szereplőtől.”²⁰⁷ E két, meghatározónak tekintett tulajdonság egyike sem tekinthető kivételesnek. Ákos és felesége ugyanis rendszerint harmadik személyben beszélnek a lányukról, annak távollétében. Az elbeszélő sem áll teljesen a történeten kívül, hiszen gyakran tanúként is fellép: közelnézetből láttatja az idős pap, s a sírással küszködő Pacsirta tekintetét. Az előzőekben láhattuk, akad arra is példa, hogy a szereplő többet tud nála: Vajkay Ákos Pacsirta

²⁰⁶ A tükrös szerkezetek a szövegben szétszórt jelek egyértelmű megfeleltethetősége iránti vágy kifejeződése, s ennyiben az olvasás allegóriáiként is értelmezhetők. Vö. Paul de Man: *Mentegetőzések. (Vallomások)*. In: Uő. *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 381. p.

²⁰⁷ Bónus Tibor: *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 14. p.

levelét olvasva a lány szavainak rejtve maradó háttérét is érzékeli. Talán a kiválasztott szövegrészek futó elemzése után nem teljesen alaptalanul feltételezem azt, hogy a *Pacsirta* elbeszélője kivételes nyelverteremtő képzetével emelkedik ki a regény világából. Az irodalom természetéből következik, hogy a remekmű mindig tartogat az olvasó számára felfedezni valót. Színmű és regény, előadás és elbeszélés poétikai szempontokat követő összevetése további adalékokkal szolgálhat e két kifejezőmód viszonyának a megértéséhez Kosztolányi életművében.

A hálózatosan szétterjedő ismétlődés mintha a szövegszerű megalkotottság hatását erősítené fel a regény előadásszerű poétikai szerveződésével szemben. A változáson átmenő alakzat azonban jellemzően olyan ismétlődő tett, cselekedet, amelynek az egyik viszonyítási pontja a regénybe foglalt színházi előadás. Pacsirta atyai búcsúcsókot kap az arcára az induláskor, s „dohányszagú” rokon csókot a nagybácsitól, amikor megérkezik Tarkó-re. Béla bácsi „szakállá vörössárga volt, akár a purzicsán-dohány”²⁰⁸ (49). Szapora csókjait szüleinek írt levelében is megemlíti. Pacsirta hazatérése után, amikor a szülők otthonukban magukra maradnak gyermekükkel, a viszontlátás örömeiben először az anya csókolja össze vissza Pacsirtát, majd az apa csókolja meg lánya mindkét arcát. Hangsúlyozza az elbeszélő, hogy Pacsirta száját soha nem csókolják meg a szülei. Egymást homlokon csókolják. Szenvedélyes csók a népszerű zenés darab egyik felkavaró jelenetében kerül színre. Orosz Olga alakítja a teaházi énekesnő, Mimóza szerepét, aki „szemérmetlenül” engedi, hogy az angol sorhajóhadnagy átölelje: „Hosszan pihent egymáson a két száj, ette egymást, habzsolva a gyönyörűséget, tépdese a kéjt, melynek nem akart vége szakadni. Egyre izzóbbá, parázslóbbá vált az ölekezés, úgyhogy a sárszegi polgárok – nők és férfiak egyaránt – lélekzetüket visszafojtva lesték, mi következik ezután, rájuk csavarták a látcsovet és mintegy tanulva tőlük, akár az iskolában lévő diákok, arra gondoltak, hogy hasonló körülmények között majd ők is így fognak cselekedni” (219-221). A nézőtérrel elhelyezkedő Ákos a látcsovébe tekintve visszahőköl, olyan közről látja a színpadi jelenetet, mintha abban maga is közvetlenül jelen volna. A jelenlét átélésének mozzanata vonatkoztatható

²⁰⁸ A purzicsán finomra vágott, jó minőségű dohány volt az elbeszélte történet idején. A *Vakbélgyulladás* főhősének „Bajusza hasonlít a purzicsán dohány száraz és fakó szálaihoz.” In. Kosztolányi Dezső: *A léggömb elrepül*. Kosztolányi Dezső Összes Novellái I., Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. 392. p. A szó idegen hangzása talán a délvidék többnyelvűségének a hangulatát hivatott felidézni.

a regény előtér szerű jeleneteit érzékelő olvasóra is, aki az előadás nézőjéhez hasonlóan, mintha a szereplőkkel egy térben helyezkedne el. Mondhatni a *Pacsirta* elbeszélője is a szereplőkre „csavarja a látszóvet”, tehát kiterjeszti az olvasó érzékszerveit, s a szereplőkkel együtt engedi látni, hallani, érzékelni az elbeszél előadás mozzanatait.

SZEMIOTIKAI TEST – EGYÜTTÉRTÉKEZÉS

A távolodó vonat körvonala egyre kisebbre zsugorodik, végül eltűnik a szemhatár alján. A távolba néző szülők ezek után „maguk elé meredtek” (51). Mindkét testtartás bizonyos értelemben önkívületi állapotra utal. Előbb távolba révednek, de nem merengve, inkább révületbe esve néznek, ezért állnak megbabonázva, mozdulatlanul. Majd „maguk elé meredtek azoknak az embereknek szomorú és buta mozdulatával, kiket valamilyen hirtelen veszteség ért. Legalább ahhoz a helyhez ragaszkodtak, hol utoljára látták” (51). A szülők most nem tudni, hová, talán *magukba néznek*, miután rádöbbennek, hogy Pacsirta nincs jelen. *A jelenvaló lét hiánya olyan tapasztalatot közvetít, amely a semmit kísérti meg.* Az elbeszélő a bölcsélet nyelvére váltva azt sugalmazza, hogy a szereplők a távollét és a nemlét érintkezésére eszmélnek rá, de nem tudnak hangot adni átélt gondolat élményüknek: „Aki elutazik, az továtűnik, az megsemmisül, az nincs is. Csak annyira él, mint az emlék, mely visszaréved képzeletünkben. Tudjuk, hogy van valahol, de nem látjuk őt, akár azokat, kik meghaltak. Pacsirta pedig eddig nem hagyta el őket hosszabb ideig...” (51). Ez a személytelen elmélkedés valamelyik szereplő megszólaltatásában hangozhatna el színműben, félő viszont, hogy így a beszélő a szerző szócsövénévé változna. A regény ugyanis ehhez a megnyilatkozáshoz nem rendel alakot, s ez által nyitva hagyja, kinek a gondolatait közvetíti. A beszédcselekvés elliptikus formája itt mintha arra figyelmeztetne, hogy a megszólaló nyelv nem köthető egyértelműen egyik beszélőhöz sem. Színjáték és elbeszél előadás között az egyik döntő különbség, hogy *a megnyilatkozás alanya nem azonosítható hiánytalanul a szövegben.* Emellett a narrátor abban sem lehet biztos, miféle gondolatok terhe alatt görnyednek a szülők, amikor a pálya kavicsait bámulják, „nem kevésbé búsan, mint egy váratlanul-gyorsan behantolt sírdombot” (51). A kép nem önmagában, de másik kép közvetítésével jelenik meg az elbeszél előadásban. A szereplők szótlánul néznek maguk elé az előtérben álló vasúti jelenetben, amelyen áttűnik a hasonlatból kibomló temető látványa. Az együttlérzékelés közvetíti a megfoghatatlan

lelki tartalmakat: „Máris érezték a magányt. Kínosan egyre növekedve, ott lebegett köröttük a csöndben, melyet a vonat hagyott maga után” (53). Az elbeszélő szemiotikai testként, tehát érzékszerveinek, hangjának és tekintetének a közvetett jelenlétével az észlelés feltételeit teremti meg.²⁰⁹

AZ ELBESZÉLT ELŐADÁS ÖNREFLEXIVITÁSA

„Vékonyka vasúti tiszt közeledett, piros szalaggal, szárnyas kerékkel a karján, ki a vonat indulásánál a sínek között állott és most határozatlan lépésekkel az iroda irányába ment” (53). A színre lépő forgalmista megkülönböztető jegye a Magyar Királyi Államvasutak jelképe. A szárnyaskeréknek a gyorsaság felel meg, de ez éppen nem mondható el az állomásról kihúzó kávédarálóról. A jelkép felbukkanása ironikus önértelmezésként hat az elbeszélő előadásban. Ákos ért a címertanhoz: „Egy szempillantás és látta, [...] mit jelent a címer mezőnyén egy vízirányos szelemen, egy kiterjesztett szárnyú sas, vagy egy aranygolyó” (69).²¹⁰ A titkos tanítások emlékezetét őrző szárnyaskerék időhurka az önmagába visszatérő, körkörös idő jelenlétére utalhat. Sárszeg nem ismeri az előrehaladó időt, csak az örök jelent. A szülők kilenc éve bélyegezték meg Czifra Gézát, aki nem tudott megfelelni a neki szánt szerepnek. Amikor a forgalmista megjelent lányuk közelében, felmagasztalták, mintha a karján viselt szárnyas napkorong uralkodói jelkép volna, melynek a másik ismert eleme a levegőben repülő transzcendens madár a keleti hiedelemvilágban: Pacsirta és Czifra Géza. A lány szülei, mint akik a Napba néznek, elvesztik látásukat, s miután látomásuk szertefoszlik, nem magukat okolják vakságukért, hanem a forgalmistát, akinek az (uralkodói) székhelye Sárszegen található. A forgalmista piros szalaggal van megjelölve. Nem tud elrejtőzni a szülők tekintete elől. A tarokk kártya X. lapján találkozhat Ákos tekintetete a szfinx uralta életkerékkel, vagy szerencsekerékkel. A szfinx a Nap előtt fekszik, eltakarja az éltető sugarakat, sötét árnyékot vetve. A tarokkhoz „keleti gondolkodás szükséges” (331). Ákos a legjobb tarokkjátékos, aki nem tud ellenállni a nagy lapok csábításának. „Aki kártyázik, az a felejtés teljes mámorát élvez, s külön világegyetemben él, melynek síkjait kártyalapok rakják

²⁰⁹ A „szemiotikai test” fogalmának a meghatározását lásd: Dobos István: *Performativitás a XX. századi magyar regényben*. In: *Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből*. szerk. Imre László, Gönczy Monika, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó 2009, (Studia Litteraria XLVII.) 10. p.

²¹⁰ A szárnyaskerék mértani formára egyszerűsítve, – többek között – az 1911-ben alapított BVSC (Budapesti Vasutas Sport Club) címerében ma is látható.

ki” (339). Úgy látszik, a kártyában nem pártol el tőle a szerencse. Az apa azonban nem tud felejteni, baljósan szétszórja a kaszinóban nyert pénzt a leszámolási jelenetben. Felesége a házasság kiszámíthatatlanságáról példálózva próbálja vigasztalni: „Hernád Janka férjhez ment... múltkor kisírt szemmel jött a nőegyleti bálba. Elvette egy kártyás semmiházi, fél év alatt elkártyázta a hozományt, most aztán ott vannak” (421).

Mielőtt a reménytelenség érzése úrrá lenne rajtuk, az állomáson is az asszony lép föl kezdeményezőként, tanácstalan férje pedig engedelmesen követi. Ez történik miután haza érnek, s a lakásban nem találják a helyüket: Vajkayné a kertbe hívja férjét, s próbálja eloszlatni aggodalmait. Amikor rémálmok kínozzák, felébreszti Ákost. Gyakorlati érzéke azonban nem óvja meg a talajtalan álmodozástól. Egy pillanatra el tudja képzelni Ijas Miklóst Pacsirta oldalán. A józan észt megtestesítő asszony nem képes korában tartani csapongó képzeletét. Másfelől a jelképek rejtett értelmének a kutatója sem végez öncélú tevékenységet, hiszen titkos tudását életössze-függések jelentésének a feltárásában kamatoztatja.

A negyedik fejezet alcíme ironikusan utal az előszámlálás eposzi kellékére: „melyben fölvonulnak Sárszeg nevezetesebb alakjai a Magyar Király étteremben” (99). A seregszemle itt nem a hősök dicsőítésére hivatott, de a föl-vonultatott személyek szellemi és testi állapotának az élethű bemutatására. A kávéház tükörrablaka mögül Ijas Miklós szemléli a reggeli forgatagot. Az üveg mögött ő nem látható, ezért onnét nézve a kinti világ látszik akvárium-nak. A rejtőzködő megfigyelő nézőpontjából tárulkozik fel egy-egy ellesett pillanat. A Sárszegi Közlöny segédszerkesztője titokban figyeli a téren átvonuló alakokat. Úgy látszik, nemcsak a címszereplő rejtőzködik.

Pacsirta kerüli a nyilvánosságot, a látható színtereket, otthon is a félhomály menedékét keresi. A Magyar Király „óriási, tejüveggel fedett, nappal is négy ívlámpával világított” étterme pedig fényárban úszik, amikor elutazásának másnapján szülei üres gyomorral belépnek. Az otthon elfogyasztott tea „kimosta gyomrukát”, mondhatni megszabadította őket a „jó” házi koszt maradványaitól. Magukra erőltetve Pacsirta véleményét azt képzeli, hogy a vendéglői konyhában „tisztátalanságok fordulnak elő” (111). Mindennek az ellenkezőjét tapasztalják. A nappal is kivilágított étterem ragyog, az abrosz „patyolatfehér”, a cukrászfiúk fehér sapkát viselnek. Pacsirta meg az édes-anya otthon „szenvedélyesen tisztogattak” (109). A test tisztasága elsősorban tisztálkodással és megfelelő étrenddel érhető el. Lélektani értelemben

az önmegtartóztató életmód védekezést fejez ki a tisztátalanná tevő vágyakkal szemben. Ákos lemond a dohányzásról, az alkoholoról, a kártyáról, s a társaságról. Tisztátalan mindaz, amely nem szolgálja Pacsirta elrejtését. Talán a rejtőzködés iránti vágy magyarázza, miért bánik olyan keményen a lány a cselédekkel. Mind idő előtt tovább áll, s így Pacsirtára hárul az otthoni konyha vezetésének a feladata, melynek valójában az a szerepe, hogy távol tartsa a család tagjait az éttermektől. A szülők a távollét testileg is elviselhetetlen gyötrelmeire készülnek, de az apa alig tudja eltitkolni, hogy ízlik az éttermi koszt. Ebéd után, hazafelé tartva „Ragyogott minden szörnyűség. Még az orvosi műszerkereskedés kirakata is tündöklött” (135). Az étel elfogyasztása után azonban Ákost „Bántotta a fiatal emberek tekintete, kik bizonyára vidám, lányos házakhoz járnak” (119). Gál doktor azzal próbál az alkoholista Szunyogh lelkére beszélni, hogy eszébe juttatja eladó lányát. A latin tanáron látszik, milyen rossz állapotban van, Ákos igyekszik leplezni, mennyire szenved.

Az apa az önálló véleményalkotásról is leszoktatja magát. A családi hagyományt követve egyetlen konzervatív hírlapot járát, amely többször irányt változtat, ezért bukkan időnként egy-egy cikkben ellentmondásra, de ezek feloldását egykedvűen azzal hárítja el, hogy bizonyára „nem egészen érti, amit olvas” (139). E szavak ironikusan vonatkozhatnak a regény elképzelt befogadójára is, aki időnként hasonló mentségekhez folyamodik. Pacsirta apja a szó szoros értelmében homályban él, mivel a csillár négy körteje közül három takarékoságból nem ég. A cikkeket mellőzve érdeklődése előbb a házassági és halálozási rovatra szűkül, majd időszakosan teljesen kialszik: „Hetekig föl sem nyitotta a számokat. Ott heverték asztalán, töretlen címszalaggal” (139). Miután becsavarja az égőket, újra olvasni kezd, s ez által a szó átvitt értelmében is bekapcsolódik a világ eseményeinek áramába. Fásultságát levette megosztja feleségével a híreket. A mécsest akarják meggyújtani, s a gyufát keresve „eszükbe jutott valami. De nem szóltak semmit” (147). Világosságra vágnak, de amikor visszanyerik látásukat, azzal szembesülnek, amelyet inkább elrejtene. A jóteknő homályban a szülők nem tudnak összenézni, amikor fényre jutnak, újra egymás árulkodó tekintetével találkoznak. Akár felgyújtják, akár lecsavarják az égőket, nem kerülnek közelebb a létezésüket meghatározó helyzet megoldásához. Pacsirta azt mondja, azért nem jár színházba, mert petróleumlámpával világítanak, s nem bírja a füst nehéz szagát. Holott talán az zavarja, hogy

a színházban egyáltalán világítanak, s a nézőtérén ki van téve mások tekintetének. Otthon félhomályban botorkálnak, mert takarékoságból a csillárnak csak egy égője világít, a többit Pacsirta lecsavarta. Ákost megtevesztik „a rivalda lámpái visszás fényükkel” (217). Nem tudja eldönteni látszó segítségével sem, milyen színű Orosz Olga szeme. A színésznő nyíltan a közönség felé fordul, s engedi, hogy mások tekintete a sajátjával találkozzon. Ezt a nyíltságot Ákos azért találhatja érdekesnek, mert családtagjai kerülnek a szembenézést.

A „címertan tudósa, ragaszkodott a történelmi igazsághoz. A regényt, színdarabot nem tartotta »komoly« dolognak. Nem is olvasott semmiféle munkát, hol a képzelet ott hagyta bűvös nyomát” (217). A szereplő önértékelését fenntartás nélkül elfogadó *narrátor vélekedésével szemben* látnivaló, hogy *Ákos a képzelőerejével tűnik ki a regény világából*. A szöveg ellenáll a leegyszerűsítő értelmezéssel szemben, s ez alól olykor a történetmondó magyarázata sem kivétel, sőt, némi túlzással akár azt is mondhatjuk, hogy az olvasás gyakori színreviteléből levonható következtetések sem számítanak egytől-egyig feltétlenül érvényes iránymutatásnak a regény befogadására nézve.

Lánya levelét olvasva egyedül az apa érzékeli a semlegesnek tetsző leírások mögött, mi fáj annyira Pacsirtának. Ákost rémálmok gyötrik, lányát megcsonkítva, holtan látja: „Pacsirtát ilyen álmai után még jobban szerette” (97). Próbálja elképzelni, mire utalhat az étlapon olvasható ismeretlen szó: „vaníliás metélt.” Elhomályosult értelmű kifejezések nyomait őrzi a hétköznapi nyelv, ezért az étlap is olyan talányokkal lepheti meg az olvasót, mint a regények kitalált történetei. Szóképek az ételek elnevezésében is bőségesen előfordulhatnak, nemcsak a szépirodalomban. A szó szerinti és az átvitt értelem játéka az étlap olvasóját is bűvöletbe ejti: „Boszorkányos, ostoba nevek. ... Hagyjuk ezeket a számárságokat” (155). Nem véletlen, hogy a levéltáros a délutáni ejtőzést félbeszakítva, a betéve tudott családtörténet lapozgatását váltja fel az étlap ismeretlen szavainak az ízeletgetésével. Vajkay egyébként „»csak annyit olvas, amennyit hivatali kötelessége megenged«, de hivatali kötelessége semmit sem engedett meg, ennél fogva semmit sem olvasott” (219). A megjegyzés gunyorosságát nem enyhíti, de felerősíti a kivételként említett olvasmány: „Egy ízben áttanulmányozta Smithnek a jellemről szóló művét. Ezt dicsérte, sokáig ajánlgatta ismerőseinek” (219). A mű tanulságainak rendszertelen felsorolása követi a bejelentést. Vajkay Ákos kedvenc szállóigéi közhelyszámba menő erkölcsi igazságokat fogalmaznak meg, s „abba a kellemes káprázatba ringatnak bennünket, hogy senki sem szenved érdemetlenül,

senki sem hal meg ok nélkül gyomorrákban. De hol van itt az összefüggés?” (219) Az elcsépett gondolatok összefüggéstelen halmozásával az elbeszélő itt mintha egyértelműen felülről nézne a szereplőre, ironikusan azt sugalmazván, hogy Vajkay Ákos nem olvas elég alaposan, ugyanakkor e bíráló által egyszersmind magára a regényre vonatkozóan egy eddig ki nem aknázott értelmezési lehetőségre irányítja a figyelmet, nevezetesen az említett skót bölcselő erkölcsi alapelvei és a levéltáros értékrendje között teremthető összefüggések feltárására. A szereplők tudatának a megjelenítésében közeli s távoli, külső és belső látószögek váltakoznak, s ennek is köszönhető, hogy a szöveg többféle értelmezést enged meg. E meghatározatlanságot a kiszámíthatatlan nézőpontjáték mellett a szereplők olvasásmódjára tett utalások, s ön-értelmező alakzatok sem csökkentik.

Adam Smith *Az erkölcsi érzelmek elmélete* című munkájának az egyik kulcsfogalma a „szimpátia”: „az az érzelem, melyet mások nyomorúsága iránt érzünk, akár látjuk azt, akár arra kényszerülünk, hogy élénken átéljük.”²¹¹ Smith a szimpátia erényén együttérzést, részvétet ért, amellyel az önzést állítja szembe.²¹² Pacsirta szülei aggódnak lányukért, ezért különösen érzékenyek az emberi önzés legapróbb megnyilvánulásaira. Egy ellesett pillanat kiválthatja belőlük a kegyetlen szorongást, mint ahogy a nevető szakács látványa az elhaladó vonat étkészőkocsijának az ablakában: „föltűnt a szakács, fehér sapkájával, piros arccal és valamin jóízűt nevetett.

Most hágott tetőpontjára a szülők riadalma.

Ha izgatott állapotban vagyunk, akkor minden jelentőssé válik, amit körülben meg sem figyelünk. Ilyenkor maguk a tárgyak is – egy lámpaoszlop, egy kavicsos út, egy bokor – fokozottan éli a maga ősi, zárkózott, embernek ellenséges életét s szívünket fájdítva mutatja közönyös mivoltát, úgyhogy viszszadöbbenünk tőlük. Az emberek pedig, kik mindig önzőek, és testvértelenül rohannak céljuk felé, egy szavukkal, egy mozdulatukkal emlékeztetnek bennünket, milyen egyedül vagyunk, és ez a szó, ez a mozdulat minden látható ok nélkül örökös jelképévé dermed lelkünkben az élet egész céltalanságának.

²¹¹ Magyarul csak bizonyos részletek jelentek meg Adam Smith: *Az erkölcsi érzelmek elmélete* című művéből, ezért, ahol mód nyílik rá, a fordításra hivatkozom, ellenkező esetben az eredeti szövegre. Adam Smith: *Az erkölcsi érzelmek elmélete*. In: *Brit moralisták a XVIII. században*. Gondolat, Bp., 1977. 423. p.; Vö. Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*. Sixth Edition. MetaLibri, São Paulo, 2006. 4. p. „the emotion which we feel for the misery of others, when we either see it, or are made to conceive it in a very lively manner.”

²¹² i.m. Part I. Section II. Chapter V. *Of the selfish Passions*. 35-38.pp.

Így hatott a két öreg emberre is a nevető szakács” (463 és 465). Vajon miért rettent meg a szülőket a nevető szakács? Talán éppen Smith önzésről adott okfejtése adhat erre magyarázatot: „Az ember, [...] lévén hogy tudatában van gyengeségének és a mások segítsége iránti szükségletének, örvendezik, valahányszor megfigyeli, hogy ezek átveszik az ő saját szenvedélyeit, mert akkor biztos segítségükben; és bánkodik, valahányszor az ellentétét figyeli meg, mert akkor biztos ellenkezésük felől.”²¹³ Az önzés – a Smith adta értelemben – mégsem fogható fel az együttérzés kizáró ellentétéként, ennél összetettebb fogalom. Magába foglalja az ön-érdek figyelembevételét, de másokra való tekintettel. Valahol középen helyezkedik el az áldozatkészség és a saját érdek korlátlan érvényesítése között. Smith szerint az érintett személyllyel történő képzeletbeli helycsere, az együttérzés végső soron érintkezik az önzéssel, amennyiben a „mit éreznék én az ő helyében” kérdése mozgatja. Az erkölcsös életvitel egyik alapvető kihívása ezért a magunk és mások világa közötti egyensúly megteremtése. *A részvét többértelműsége nem áll távol a regény értékvilágától.* Smith óva int a teljes önfeladástól, mivel az ember egyszerűen képtelen tökéletesen megfelelni az önkéntes áldozat eszményének.²¹⁴ Az önszeretet kiküszöbölhetetlenségéből következően a másokért viselt felelősség, az erkölcsi hiba, vagy vétség csakis viszonylagos lehet. Erkölcsösnek az a cselekedet nevezhető, melyet a helyes mérték alkalmazása iránti kifinomult érzék vezet. A feltétlen áldozatkészség ellentétes az emberi természettel, ezért szükségképpen bukásra van ítélve.²¹⁵ Smith szerint az ember, aki a gondviselésbe veti bizalmát, azt hiheti, hogy cselekedeteit állandó figyelem kíséri, ezért törekszik az önzés legmakacsabb megnyilvánulásainak a féken tartására.²¹⁶ Az ember jóra való törekvése önérdektől (self-interest) vezérelt; legalábbis az örökkévalóság felől nézve. Az önmérséklet, az önkéntes áldozat felett érzett öröm az önszeretet (self-love) egyik megnyilvánulása.²¹⁷

²¹³ Adam Smith: *Az erkölcsi érzelmek elmélete*. i.m. 430. p.

²¹⁴ „the idea of complete propriety and perfection, which, in those difficult situations, no human conduct ever did, or ever can come up to; and in comparison with which the actions of all man must for ever appear blameable and imperfect.” Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*. i.m. 21. p.

²¹⁵ Joggal állapította meg az író monográfiája, hogy „óvatosan kell fogadni azt az olykor emlegetett tétele, mely szerint Kosztolányi műveiben a részvét a legfőbb érték.” Szegedy-Maszácz Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram, Pozsony, 2010. 248.p.

²¹⁶ „we are always acting under the eye, and exposed to the punishment of God, the great avenger of injustice, is a motive capable of restraining the most headstrong passions, with those at least who, by constant reflection, have rendered it familiar to them.” i.m. 151.p.

²¹⁷ i.m. 9. p.

Nemcsak a segítségre szorulóknak van szüksége az együttérzésre. Az ember elsősorban a saját javát helyezi előtérbe akkor is, amikor másokról gondoskodik.²¹⁸ *Az erkölcsi érzelmek elmélete* az együttérzés, az önzés, és az önszeretet egyensúlyát hangsúlyozza. A részvét és az önzés nem kizáró ellentétei egymásnak, mondhatni egyik a másiknak a lehetőségi feltétele. Adam Smith emberi jellemről alkotott képe Nietzsche felől is olvasható. Látnivaló, hogy a narrátor figyelmes magyarázata az erkölcsi világ Smith adta értelmezésén túlmegy, s az élet céltalanságának tételezésig jut el, idézve az *Aranyárkányt*, s mellette Kosztolányi számos más művének az alapszólamát. A regény hangneme azonban összetett, melyben a „könnyed humortól a keserű iróniáig az árnyalatok sokasága érzékelhető.”²¹⁹

SZÍNPAD ÉS NÉZŐTÉR. HATÁRÁTLÉPÉSEK AZ ELBESZÉLT ELŐADÁSBAN
„Ákos most látszövet hol Zányira, hol Orosz Olgára szögezte. Nem tudott betelni velük” (225). A látás érzékszervének a meghosszabbításával a színpadi csókot kíváncsian kémleli: „Ákoshoz olyan közel hozta a képet a látszó, hogy pillanatra visszahökken” (221). A Vajkay házaspár nem tartozik a színház törzsközönségéhez, ezért nem tudják követni, mi zajlik körülöttük: „Az, ami a nézőtérén és színpadon történt, a különböző térbeli és időbeli események, összeczagyválódtak előttük, valami cifra gomolyaggá, amelynek pászmáit és szálait nem mingyárt sikerült kigubancolniok” (215). A nézőtér és a színpad között a határok átjárhatóvá válnak, mivel a társasági élet eseményeinek a szereplői mindkét térfélen érdekeltek: „Gál doktor volt itt, mint színházi orvos, több bizottsági tag, aztán egyéb bennfentesek, a művészek barátai, Fehér tata is, az Agrár Bank igazgatója. Ő most más híján egy névtelen gésát ölelgetett, kinek szemhéján kék árnyék sötétedett.

– Rémes botrány volt – folytatta a komikus a már megkezdett elbeszélést. – Tegnap este a Bíboros harmadik fölvonását fél órával később kezdtük. A közönség már nem tudta, mi történt. Hát az az örült Zányi a második felvonás után úgy, ahogy volt, bíbor talárban, aranyláncsal kiment a városba. Orosz Olgához rohant a lakására, a Bólyai utcába. Egyszerre rájött a féltékenység. Ott beverte az ablakot, iszonyú patáliát csinált, és véres kézzel jött

²¹⁸ „az erényes jellemet, álljon bármiben, az önszeretet javallja-e nekünk, mely annak észlelésére készítet minket, hogy ez a jellem, mind magunkban, mind másokban, a leginkább hajlik saját magánérdekiünk előmozdítására.” *Az erkölcsi érzelmek elmélete*. i.m. 533. p.

²¹⁹ Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram, Pozsony, 2010. 238. p

vissza. A Széchenyiből látták is, amint a bíborosi ruháját fölfogva visszafelé szaladt. Nagy muri volt. Egy havi gázsijába kerül” (233 és 235). Környey magával viszi Ákost dohányozni a második felvonás végeztével a színház udvarára, ahonnet a színpadon használt díszletek megvilágított vászon hátoldalát vehetik szemügyre. A csalóka látszat mesterséges előállításának az eszközeit „kopott suhancok” viszik be a raktárba.

Nemcsak a felvonások között zajlik a páholyokban a társasági élet, de előadás közben sem szünetel a szóbeszéd. Környey csak a nézőteret látszóvezi, s közben bizalmas hírekkel látja el Vajkayékat. A legjobban azon a színészen mulatnak, kit Ijas Miklós a közönség kiszolgálásáért kárhóztat bírálatában, s alakítását egyenesen vidéki komédiázásnak nevezi.

Ákos számára éppen a művészet és az élet, *a színház és a valóság közötti átmenet tapasztalata* jelent szokatlanul izgalmas élményt: „Középütt, a nagy platánfa alatt, Szolyvay ült valami vendéglői asztalon, kínai ruhájában és fehér fröccsöt ivott. [...] Micsoda ördögös egy fickó ez a Szolyvay. Szolyvay és mégsem az” (233). Vajkay Ákost az előadást nézve a színész hangjának az elváltoztatása ragadja meg, pontosabban: *a színpad és a nézőtér világának egyidejű érzékelése*, a köztes helyzet, melyben felismeri az előadó-művész természetes és elváltoztatott hangjának a különbségét. A folyton hangoztatott megkülönböztetés az élet „komolysága” és a színjáték „komolytalansága” között valójában védekezést fejez ki az apa részéről a könnyen lebomló én-határok átlépésével szemben.

Vajkay Ákos különösen érzékeny megfigyelője a testi szenvedély megnyilvánulásainak. Mély benyomást tesznek rá a közlő megfigyelt szerelmi jelenetek az előadásban. A szóbeszédben forgalmazott szerelmi történeteket is érdeklődve hallgatja: „Környey, mint színházi törzsvendég, csak a közönséget látszóvezte. – Láttátok? – kérdezte. Egy másodemeleti páholy felé mutatott, hol Zányi Imre ült, szalmasárga hajú, kétes hölgyike társaságában” (225). Az érzékiség jelenléte nem kerüli el a házaspár figyelmét a színházat övező világban sem: „Az asszony semmit sem szólt. Őneki már régen megvolt lesujtó véleménye a színészekről. Gyakran beszélt Pifkó Etelről, egy régi sárszegi színésznőről, ki áldott állapotban megmérgezte magát és sírja ott állt a sárszegi temetőn kívül, mert el sem temették a szentelt földben, nem részesült az Egyház utolsó áldásában” (221). Ákos minden érzéki tartalmú jelzést észrevesz: „Csak a tiszteletlen kifejezés bántotta, melyet még a borbély tükrében vett észre. Hiába mosakodott, keféldkedett, az csak nem tűnt

el róla. Bajusza egyre ágaskodott. Ha lenyomta, azonnal visszaugrott” (200). Ebből a magára erőltetett szigorú önmegtartóztatásból arra lehet következtetni, hogy családi életkörülményei vélhetően saját vágyainak az elfojtására kényszerítik, másfelől a szenvedélyre utaló jelek szerencsétlen lányát juttatják eszébe, kit nemcsak a bál örömeitől fosztott meg a sors: „a bálterem ajtaja be volt zárva. Barátságtalan félhomály lengett a folyosón. A szobalány, egy dundi-kövér nő fehér harisnyában, magassarkú lakkcipőben, kezében vörösréz-gyertyatartóval, ide-oda ringott és a lépcső karfájára támaszkodva olykor félreérthetetlen jeleket adott a fiatalembereknek. Szemérmetlen élet folyt erre, annyi szent” (231). Az előadás szünetében zajló események valósággal megrohanják Vajkay Ákos érzékeit: „Nem mindent fogott föl egészen, nem mindent értett. Zavartan nézett maga elé s örült, mikor ismét felgördült a függöny és belemerülhetett a játék csinált, de mégis egyszerűbb, áttekinthetőbb látványába” (237). A japán nyoszolyólányok, a „kis nőcskék,” mint a madarak a „gyönyör felé tartották csőrüket” (239). Orosz Olga trillázott. Vajkay Ákos elkéri feleségétől a látcsövét, a népszerű dívára irányítja, s hosszan, aprólékosan, a látványba feledkezve tanulmányozza az „istentelen” nő alakját. Feltehetőleg magára eszmél, amikor drámai hangon teszi fel a kérdést: „Van-e igazság?” (241) A bűn haragos ostromozásába kezd, miközben a romlott test megfigyelőjeként maga is elköveti a „paráznaság” vétségét: „Erre a [...] bibliai paráznára, erre a förtelmes perszonára kénköves eső kellene és virág hull rá” (241). Ez a beszédmód a parázna asszony megkövezését követelő farizeusok és írástudók dühödt kirohanását idézi, ezért is szembetűnő, hogy Vajkay Ákos nem követi János evangéliumát. Elhallgatja, hogy Jézus lehajol, s nyugodt mondatával meghátrálásra kényszeríti a vádlókat: „Aki közületek büntelen, elsőként az dobjon rá követ” (Jn 8, 1-11). A színésznő nem házasságtörő, de kicsapongó életet él, sőt, a szóbeszéd szerint testét áruba bocsátja, ezért a szó bibliai értelmében valóban parázna. Vajkay erkölcsi felháborodását azonban hitelteleníti, hogy nem tud szabadulni a buja színésznő képétől: „látcsövét szemére szorítva” gyerekesen azt latolgatja, mit tenne, ha egyszer találkozna Orosz Olgával: „Úgy érezte, hogy elfordítaná fejét, végigmérné tekintetével, vagy egyszerűen köpne előtte” (241). A regényben végighúzódo fény és árnyék szó szerinti és átvitt értelmű játékában itt megnyílik a 12. vershez kapcsolódó értelmezési lehetőség. Jézus azt mondja magáról, hogy „én vagyok a világ világossága” (Jn 8, 12.) – ebben a fényben elmosódnak a határok vádlók és vádlottak között, és senki nem meri vállalni az első követ.

Talán Vajkay Ákos egy pillanatra magába néz, miközben leereszti látcsövét. Ezért is viszonylagos érvényűek az igazság létezését tagadó kijelentései. Az előadás után Ákos haragja lecsillapodik, amint a színigazgató bemutatja Orosz Olgát. Elfogadja a színésznő feléje nyújtott kezét és melegen gratulál neki. Rekedtes hangja, parfümjének bódító illata, „párnás” kezének érintése mély benyomást tesz az „öreg” emberre, aki ezek után homlokegyenest mást mond feleségének a színésznő alakításáról, mint amit előadás közben gondolt: „– Egészen úgy nevet, – jegyezte meg az asszony – mint a színpadon. – Igen, nagyon természetesen játszik” (249). Fesztelenül megosztják egymással, amit Orosz Olga magánéletéről hallottak, ahogy ez a törzsközönség körében szokás. Gyorsan alkalmazkodnak megváltozott életformájukhoz.

A „Csúf, csúf csakugyan” kezdetű betétdalt szünni nem akaró tapssal jutalmazza a közönség. A kitörő siker hangulata magával ragadja a házaspárt, s teljesen feloldódnak a tömegben. A csúfondáros szöveg, s az igénytelen dallam játszótárrá változtatja Vajkayékát: „Úgy nevettek, hogy potyogtak szemükből a könnyek” (243). Ákos hirtelen és heves mozdulatokkal válaszol a vidám dalra, mely eltéríti a létezés igazságtalanságának nyomasztó gondolatától: „tapstolt kihajolva páholyából magáról megfeledkezve Ákos is, ki beleolvadt a tetszés mindent elragadó mámorába és páholy könyöklőjén verte ki a dal ütemét. Nem bánta már, ha látcsövezik” (243). Az első benyomás hatására szokatlan cselekvésre ösztönző viselkedés (acting out), s annak nyílt vállalása valójában félelmeket rejt el, s a veszélynek kitett személyiség önkéntelen védekezéseként fogható fel. A színházi helyzetben az elrejtett bánat észrevétlenül átalakulhat örömmé:

„– Csúf, csúf csakugyan, – kuncogott az asszony.

– Hess, hess, – visszhangozta Ákos, tréfásan feléje mutogatva, bökődve a levegőt” (243). Pacsirta szülei a színjáték eseményeit saját helyzetükre vonatkoztatják, tapasztalatlan nézőből így válnak az előadás tevékeny résztvevőivé. Az értő törzsközönség számára természetes a színpadi mű tréfás „applikációja”: „Ez azonban még nem volt minden. Utána az időszerű strófák következtek, melyeket a helyi és politikai viszonyokra alkalmaztak ügyesen. Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színházának nincs villany-világítása. Tomboltak” (245).

Vajon az öröm vagy a bánat könnyeit törölgetik-e szemükből a szülők? Vajkay Ákos a Bibliát említi, misére jár, tehát hitét gyakorló katolikus, ezért a kérdésre Máté evangéliumának a szavaival is lehet válaszolni: „Boldogok,

akik sírnak: mert ők megvigasztaltatnak” (Mt 5, 4). Pacsirta szülei összetört szívvel rendszeresen sírnak. A sárszegiek már megszokták, hogy „Vajkayék nyilvános helyeken sírtak. Sírtak vasárnap a templomban, a misén, a szentbeszéd alatt, sírtak a temetéseken, esküvőkön, sírtak a március tizenötödiki ünnepélyeken, mikor a zászlók, szavalatok, szónoklatok magasabb légkörbe emelték lelküket. Ezeket az alkalmakat majdnem keresték” (37). Most egy pillanatra mintha megszabadulnának a szenvedés béklyójától. Önfeláldozó törekvésük értelméről vajon a hit segítségével győződnek meg? Annyi bizonyos, hogy a szülők odaadással igyekeznek a lányukra mért terhet csökkenteni. Úgy látszik, a *Pacsirta* világában az átélt szenvedés mégsem képesít arra, hogy az áldozatot hozó elnyerje a belső béke jutalmát. A kíméletlen éjszakai leszámolási jelenetben *megmutatkozik*, hogy a szeretet az érzelem *minden* változatát magába foglalja. A szülők felindultan, előbb megszegyenülve, majd megtisztulva tapasztalják meg a magával ragadó szenvedély erejét, amely kapcsolatot teremt az érzékelhető élet és a lélek világa között.

Vajkay Ákost az önvád vezérli, amikor kétségbeesésében utat enged kitörő érzelmeinek. Felesége igyekszik jó irányba terelni a szenvedély hullámsárait, s nem riad vissza a késhegyig menő vitától sem. Végül sikerül lehűteni társa végletekig hevített indulatát, ám a meggyötört pár mégsem nyer teljes lelki békét. A szeretet próbáját kiállják, szülői érzelmeik megtisztulva felemelkednek, az életükre nehezedő teher azonban levethetetlen. „Mennyit szenvednek a gyermekek a szülők miatt és a szülők a gyermekek miatt” (267). Apa és anya a gyermeküket ért csapás miatt vállalják a lemondást, az áldozatot. A tanítás szerint ez az erőfeszítés Szent Pál szavaival nyerhet értelmet: „a szeretet nem keresi a magáét” (1Kor 13,5). Pacsirta anyja buzgón kiveszi részét a Katolikus Nőegylet jótékony munkájából. A hit kegyelme azonban a szülők számára nem ad teljes vigaszt. Minden erejükkel a gyermekük javát helyezik saját érdekeik elé, de megtapasztalják, hogy a szeretetből fakadó önzetlenség nem lehet feltétlen. A szenvedéssel teli létezés mélyebb rétegeivel meghitt kapcsolatot tartanak, de képesek örülni minden természetes adománynak, amelyet az élet eléjük hoz. Ákos a főispánnal evett, s elmeséli mi keltette fel az érdeklődését: „Kis findzsában kapták a húsleveszt, nem tányérban, mint otthon” (253). „Felesége viszont elmesélte az ozsonnát. Főképp a foszlós kalácsot dicsérte” (253). Vajkayné minden fiatalember társaságában zavarba jön. Ijas Miklóssal találkozza „Ákos meghajolt, az asszony zavartan nézett rá” (263). Lehet arra gondolni, hogy Pacsirta anyja még nem

adta fel teljesen a reményt, vár még valamire, ám minden egyes találkozás azzal szembesíti, mennyire valószerűtlen elképzelni lányát az illető oldalán. A Sárszegi Közlöny tájékozottnak mutakozó szerkesztőjéről kiderül, hogy nem követi a külföldi tudósításokat, holott tüntetően a pesti lapok olvasásával kezdi minden napját. Erre úgy derül fény, hogy Vajkayné, emlékezve férje felolvasására, a sztrájkra utal, hogy bekapcsolódjon a beszélgetésbe, de a vidékiességet ostromozó költőnek sejtelve sincs, mi történt Brazíliában, holott a hír fővárosi újságban jelent meg. Ijas Miklós részéről a nemzetközi tájékozódás fennköltlen hangoztatott igénye szellemi restséggel párosul, s e felemás szellemi magatartás hitelteleníti a parlagiság köteleességszerű elmarasztalását. Az elcsépeelt szövegek gépies ismételtetése nevetséges színben tűnik fel.

SZÍNHÁZI ALAPHELYZET – SZEREPEK SZÍNREVITELE

A regény hetedik fejezetének (jelenetének) az egyik szereplője Ijas, az értelmező alcím meghatározása szerint „egy zöld, vidéki költő”. Számára természetes, hogy nyíltan beszél lelki fájdalmairól. Választott szerepének is az önfeltárukozás felel meg, ennek gyakorlása a legfőbb napi foglalatossága. Ijas tudatában van a színházi alaphelyzetnek, amely meghatározza működését a nyilvánosság különböző tereiben. Neki szüksége van közönségre, nézőre és olvasóra egyaránt, hogy színre vigye önmagát. A hétköznapi élet teátrális eseményeiben játszott szerepe nem választható le egyéniségéről. Az ő esetében önazonosságról csak a folyamatos határátlépés értelmében lehet beszélni. Személyisége megjelenítéséhez szüksége van arra, hogy a másik kerülőútján távolságot vegyen magától. Az én kívülre helyezésének folyamatos kísérlete nála azon a hallgatólagos belátáson nyugszik, hogy a másik tekintetével, tehát a néző és az olvasó közvetítésével kerülhet közelebb önmagához. Vajkay mindezt nem érti, ugyanakkor jól érzékeli, hogy Miklós álarcot visel, akárcsak Vun-Csi az előadásban.

Az ember „ex-centrikus” helyzete, a „conditio humana” olyan távlatból mutatkozik meg a regényben, amellyel Vajkay nem rendelkezhet. A korlátos ítélőképesség azonban nem pusztán műveltség, vagy szellemi erő függvénye, de mondhatni antropológiai meghatározottság, amelyre a mű nézőpontrendszerének a vakfoltjaiból lehet következtetni. Minden távlat korlátozott tudást közvetít, s egyik sem számít feltétlenül jelentősebbnek a másiknál.

Vajkay Ákos következetesen ragaszkodik a szemérmes férfi szerepéhez, így visszatartja magát attól, hogy megossza másokkal a lelki terhet, amelyet a nevezetes „leszámolási jelenetben” ejt el. A nyílt beszéd ellentmond

a „természetes” szégyenérzetnek. A felfokozott érzelmi állapotnak nemcsak a színházban van kitéve. Küzdelmet folytat az érzékiség jelenlétével, megpróbál parancsolni szenvedélyeinek, amelyek veszélybe sodorják, mert önazonosságának elvesztésével fenyegetik. Számára a színész és a költő maga az alakváltoztató, azonosíthatatlan személyiség, aki másnak mutatja magát, mint ami. Ijas éles szemmel veszi észre, hogyan tartja magát távol az apa attól a határtól, amelyet átlépve átalakulna a személyisége, ezért próbálja elrejtetni fájdalmát: „– Pihenni – szólt apa, ki gépiesen ismételte az utolsó szót, melyet hallott, mint rendesen, mikor idegeskedett és hangjával akarta elnémítani gondolatait. Ijas ezt észrevette. Az öregúr arcába tekintett, mint előbb Ákos az ő arcába, és most annyira megszánta őt, hogy szíve összefacsarodott. A fájdalom micsoda mély, ásatag rétegeit bolygatta meg pár szava” (273). Ákos a színházi alaphelyzetekben játékosként nem, csakis nézőként akar részt venni. Ijas szemébe néz, amikor a fiatalember saját fájdalmáról beszél. Miklós köztisztelőben álló apját megrágalmazták, másfél év vizsgálati fogság után szabadult, „testben-lélekben megtörve külföldre utazott, ott is halt meg. Felesége már fogsága idején belehalt izgalmába” (259). Katonatiszt bátyja nem várva meg az ellene indított „becsületügyi eljárást”, főbe lövi magát. „Közben birtokaikat, villájukat eladták, föllették, családjuk szétzüllött” (259). Bár mindkettejük családját csapás éri, nem mondhatni, hogy Ijas és Vajkay rokon lelkek volnának. Pacsirta apja a megfigyelő nézőpontját veszi fel, ő tükörként áll a másik ember rendelkezésére, hogy az idegen felismerje benne új önarcképét, viszont önmagát igyekszik elrejtetni mások pillantása elől: „Miklós nem hagyta abba munkáját, tovább érdeklődött, tovább kutatott. Az asszony örült a figyelemnek, noha nem egészen tudta, mi lehet az oka” (275). Az anya minden gondolata Pacsirta jövője körül forog, ezért önkéntelenül is lányára tereli a szót. A leszámolási jelenet végén kétségbe esve kutatja, ki válthatná meg a magánytól Pacsirtát, s még Ijas Miklós neve is felrémlik előtte. A képtelen gondolatot azzal hessegeti el, hogy a szerkesztő kérőnek még túl fiatal. Az anya látszólag nyílt és józan. Vele szemben mutatkozik az apa visszahúzódónak, nem pusztán szeméremből, de védekezésből, mert lepleznie kell szüntelenül magával vívott lelki tusáját: „Ákos botjával a falakat kopogtatta, hogy zajt csináljon, mert belül hangoztat hallott, erősebbeket, mint a beszélőkéi. Azokat óhajtotta elhallgattatni” (275). Valójában az anya sem képes célszerűen viselkedni, s gyakorlatiasan gondolkodni, mert fogva tartja a kilátástalan jövő miatt érzett görcsös

aggodalom. Ezzel magyarázható, hogy a remény leghalványabb jele is képes alaptalan vágyakat ébreszteni benne lányával kapcsolatban. Nem veszi észre, hogy Ijas érdeklődése valójában része írói szerepjátékának, amellyel próbára teszi lélektani érzékét, s megfigyeli szavainak a hatását.

Ijas képes távolságot tartani önmagától, így nem azonosul teljes egészében egyik megnyilatkozásával sem. Ingadozó értelmű beszédével ezért táplál hiú reményeket beszélgetőtársában: „Pacsirtával, mióta élt, kevesen foglalkoztak ennyit, ily melegséggel, ily jóságosan. Nem mondta azt, hogy szép, azt sem, hogy nem csúnya. Nem hazudott. De a kettő közt mozogva megkerülte a veszedelmes pontot, más irányba csapott, fölfelé, utat nyitva a megbékélésnek, és az asszony lelkében, ki mohón hallgatta őt, homályos reménység éledezett, olyan sejtelem, hogy nem is merte magának bevallani. – Igazán, jöjjön el egyszer, ha lesz ideje Miklós, – szolt. – Látogasson meg bennünket” (277). A fiatalember udvariasan elfogadja a meghívást: „– Bátor leszek, mondta Ijas” (277). Szavai kihívás elfogadásaként hatnak, amennyiben íróhoz méltó feladatot latolgató énjéhez szólnak. A meghívás és a kihívás közt ide-oda mozgó jelentést Ijas többértelmű nyelvi játéka és szerepalakítása teszi lehetővé. Íróként az élet látható felszíne mögé akar tekinteni: „Miklós a rácson át a kertbe nézett. Csönd volt itt és magány. Az üveggömböket figyelte, a pázsiton a kötörpét, mely örködni látszott. Egy napraforgó lecsüggesztette fejét a sötétedő éjszakában, mintegy vakon, keresve a földön a napot, melyet bámulni szokott, a napot, melyet most nem talált sehol” (279). A földre tekintő szomorú növény érzékletes látványa átvitt értelmű jelentéssel telítődik Pacsirtára vonatkoztatva. Innét már csak egy lépés, hogy a költő átható tekintete előtt megnyíljanak a ház nem látható belső terei, amelyek átváltoznak a szenvedés tartományaivá: „Miklós biztosan látta maga előtt a nyomorult szobákat is, melyek sarkaiban söpörtlen szemét gyanánt hever a szenvedés, életek piszka, évek során át fölhalmozott fájdalom. Lehúnyta szemét és magába szívtá a kert keserű illatát. Ilyenkor »dolgozott«” (279). Enyhe ironia bujkál az elbeszélő szavaiban, különösen, ha a szereplő állandó jelzőire vonatkoztatjuk. A „zöld, vidéki költő” azonban „szívből” érti meg az öregeket, erre utal új megnevezése, az „isteni szerelmes”, ki „megért valakit, magába ölel egy életet, meztelenre vetköztetve, hústól, testtől és átérzi, mint-ha az övé volna. Ebből a legnagyobb fájdalomból születik majd a legnagyobb öröm, hogy minket is megértenek egyszer és a többi idegen emberek is úgy fogadják szavunkat, életünket, mintha az övék volna” (279). A Szentírás szerint

Isten szavának a megértését egyedül a szeretet bizonyítja, talán erre vonatkozik az „isteni szerelmes” kifejezés. Ijas, mielőtt fölfogta volna a szellemi lélek tevékenységének lényegét, az őrt álló kerti törpéhez hasonló képzeteket alkotott a körülötte élő emberekről: „torzak és görbék. lelkük befelé kunkorodik. Nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák” (281). A gyerekes gög a szív értetlenségét leplezi le. Az „isteni szerelmes” azonban már nem kívülről, ezért tud megértő lenni „a tudatlanok és tévelygők iránt” (Vö. Zsid 5,2). Ijas belátja, „Milyen hasonlatosak hozzá. Ha egyszer elkiáltja ezt, nagyot kiált. Csak hozzájuk van köze” (281). Az emberek megértése terén bekövetkezett változásnak köszönhetően alkotóként is elmélyültebbé válik. A költészet személytelen felfogásának szellemében a közvetlen vallomás helyett tárgyi megfelelőt (*objective correlative*)²²⁰ keres tapasztalatainak a kifejezéséhez: „Az a vers, melyet fejében hordozott, rossz volt [...] Majd másról ír, talán ezekről és arról, amit hallott, a verandáról, a hosszú-hosszú asztalról, melynél valamikor együtt ültek és ma már nem ülnek” (281). A költészettan és a szülő hóharmatbetegségéről szóló hasznos vezércikk nem zárja ki egymást a másik világának méltánylására kész gondolkodásban.

AZ OLVASÁS SZÍNRE VITELE

Az olvasás színre vitelét jelenti be a nyolcadik fejezet alcíme: „(*melyben Pacsirta levele olvasható, teljes terjedelmében*)” (285). Pacsirta küldeménye ajánlott, amelyet a megszólított csak személyesen vehet át. Bizalmas közleményről lehet tehát szó, titkokat rejtő üzenetről. Ákos a parkban először „zsebredugta”, majd „Még az utcán feltépte a levelet [...] oly izgatottan, hogy nemcsak a borítékot szakította el, hanem maga a levél is kettérepedt, középen és oldalt. Ezért össze kellett illeszteni a papírdarabokat” (285). Pacsirta rajta hagyta keze nyomát a papíron, mivel írónt használt: „még pedig olyan kemény írónt, mely nem árnyalt, csak karcolt, halvány, alig látható vonalakat vonva, mintha varrótű kaparta volna ki a papírt” (285). Az apa körül megszűnik a világ, amikor „silabizálni” kezdi a sorokat: „Mire Ákos kibetűzte, a parkhoz ért” (285). Minden egyes kézjegy *halvány* körvonala látható, az írás

²²⁰ Vö. „The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an »objective correlative«; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion.” Thomas Stearns Eliot: *Hamlet and His Problems*. In: Thomas Stearns Eliot: *Selected Essays*. Harcourt, Brace and Company. New York, 1950. 124-125. pp.

tehát nehezen olvasható a szó szoros, s átvitt értelmében egyaránt. A levél tartalma olyannyira árnyalt, hogy egyedül a címzett érti a *halvány* utalásokat.

Ákos épp elindul otthonról, mikor a kapuban szembe jön vele a levélhordó. A találkozás a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt *küszöbhelyzet*ben történik. Ákos elveszti egyensúlyát, s minden cselekedete szabálytalanná válik: máskor tollkést használ, most feltépi a borítékot, nem törődik a járókelőkkal, megfélekedzik arról, hogy menet közben a papírra mered. Többször elolvassa a hosszú levelet: ülve, állva, sétálva. Pacsirta helyesírási hibák nélkül, tisztán, pontosan fogalmaz, mert elvégezte a felsőbb leányiskolát.²²¹ Élőszóban természetesebben fejezi ki magát, mint írásban. Szálkás betűvetése is jelzi írásmódjának mesterkéltségét. Részletes beszámolójának elkészítéséhez iskolai fogalmazási feladatok szolgálnak mintaként. A sérelmeket elszenvedett lány az elsajátított kifejezőmóddhoz folyamodva próbál úrrá lenni érzelmein. Rendezett sorain azonban átsejlik a lelkében dúló zűrzavar. Iteratív alakzatok bontakoznak ki a levélből. Pacsirta még egyszer elmeséli az utazást, ennek köszönhetően Vajkay Ákos összevetheti lányának az utólagos beszámolóját azzal, amit szemtanúként tapasztalt, a regény olvasója pedig mindkét beállítást viszonyíthatja az esemény egyidejű megjelenítéséhez. A szereplők látószögei, s a történeten kívül álló narrátor nézőpontjai (!) bizonyos részletek bemutatásában találkoznak, máshol meg elválnak: „Hogy megindult a vonat, és eltűntetek szemem elől, jó szüleim, bementem fülkémbe, melyben két kellemes, igen jómodorú útitársam ült, egy fiatalember és egy agg, katolikus lelkész” (289). A lány elhallgatja, hogy ifjabb útitársa ellenszenves volt, s valóságos küzdelmet folytatott vele. Pacsirta haragját a jóindulatú, ám nem túl eszes fiatalember részvételének a tolakodó kinyilvánításával váltja ki: látványosan elfordul, amikor a lány sírva fakad, vagyis kérkedik az udvariasságával. A fölös tapintatot Pacsirta azzal utasítja vissza, hogy kihívóan az ifjú szemébe néz.

²²¹ A *Budapesti Állami Felsőbb Leányiskola* (1876) megalapítását követő években a lányok nemcsak polgáriban és tanítónőképzőben tanulhattak. A „felsőbb leányiskolák” célját Trefort Ágoston vallás- és közoktatási miniszterhez fordulva az intézményalapítás egyik kezdeményezője, Molnár Aladár így fogalmazta meg: „a családéletnek kell a nemzeti műveltségtől áthatottnak lennie. A család házi szellemét és belső házi nyelvét pedig rendszeren a házi nő határozza meg. Már ez oknál fogva is egyik legsürgősebb teendő az, hogy a magyar állam gondoskodjék a családanyáknak magyar szellemben magyar műveltséggel kiképzetéséről.” In: Molnár Aladár: *A nőképzés hazánkban és a Budapesti Állami Felsőbb Leányiskola*. Budapest, Tettey Nándor és Társa. 1876. IX. p. A tantervek lényegében a gimnáziumi követelményeknek feleltek meg, kiegészítve a háziasszonyi teendők oktatásával. Az Országos Nőképző Egyesület budapesti felsőbb leányiskolájában, 1896-ban nyílt meg az első leánygimnázium, ahol az első érettségi 1900 júniusában zajlott.

Hét év telt el Pacsirta előző tarkövi látogatása óta. A lány külsejének a megváltozását jelzi, hogy a kutya nem ismeri meg, a kedélyes rokon pedig zavartan viselkedik. Nem Béla bácsi öregedett meg, hanem Pacsirta: ez tükröződik a vendéglátó tekintetében, idegenné vált lényét ezért tudja nehezen megszokni a lány. Pacsirta annak örül, ha újra gyerekként bánnak vele: „Ma is én vagyok a kedvence. Maga mellé ültet, megölel, megcsókol és azt mondogatja, amit kislánykoromban” (293). Talán azért akar visszaváltozni gyermekké, hogy megszabadulhasson a társnélküliség nyomasztó terhetől, e korábbi életszakaszra ugyanis nem vonatkozik a párválasztás kötelme. Az is kedvére való, hogy nem magáról, de a szüleiről kell mesélnie, s a társaság azon mulat, mennyire féltik az öregek még mindig a gyermeküket. Pacsirta felett azonban elszálltak az évek, s nincs mitől féltetni. Vendéglátói őt kéri meg, legyen az ott nyaraló kamaszpár kísérője. A rá osztott felügyelői szerep arra emlékeztetheti, hogy mindaz, amitől óvni kell a fiatalokat, kimaradt tulajdon életéből. Szívesen megfedkezne a visszafordíthatatlan idő múlásáról, ezért állítja be *gyerekes* dolognak, hogy a szerelmesek napestig eltűnnek, kiszöknek az erdőbe, s elbújnak a szobában. Klári tizenhat éves. Pacsirta tapasztalanságával csak részben magyarázható, miért tekinti a kamaszokat gyermekeknek. Vélhetően saját életkorával sincs tisztában, hiszen állandóan szülei társaságában tölti idejét. Amint kimozdul otthonról, összezavarodik. Ezért látja Béla bácsit öregebbnek, a szerelmespárt pedig fiatalabbnak. Pacsirta játszik is az idővel, ha ezzel önkéntelenül kárpótolhatja magát. Az új vendég, hasonló korú, mint Klári udvarlója, de vele szemben hosszan foglalkozik Pacsirtával, ezért „ő már figyelmes, előzékeny fiatalember” a lány szemében (297). Valójában ősi nemzetségeik közös leszármazási ágairól beszélgetnek, de Pacsirta ezért is hálás távoli rokonának.

A családi címerek összehasonlítása a színek és formák jelképes értelmével ruházza fel Pacsirta alakját. Vörös mezőnyben arany liliom a jegye Vajkayék nemzetségének. Az orléans-i szűz címerében található két arany liliom. Pacsirta időszemléletének az összefüggésében a mulandóság és a remény emelhető ki a liliom szimbolikus jelentésköréből.²²² Továbbá a lelki szeretet, amely megmutatkozik Pacsirta apja iránt tanúsított figyelmességében. Az ősi nemzetség leszármazottja nem tudja eldönteni, melyik ág utóda. A címer-tan tudósához szólnak a lány alábbi szavai: „Szegény fiú, most nem tudja,

²²² Vö. Bárczay Oszkár: *A heraldika kézikönyve. Műszótárral, 714 szövegközti ábrával és 3 melléklettel.* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1897.

hányadán van. Tanácsoltam, forduljon apához” (299). Amikor levelében szülei hogyléte felől érdeklődik, először az apját szólítja meg: „Apa sokat dolgozik-e? Milyen új családfát rajzolt?” (303).

Pacsirta a tanulak szerint igyekszik teljesíteni a fogalmazási feladatot: írásműve a levél paródiájaként hat, s nyilvánvaló, hogy önértelmező szerepet tölt be a regényben. A közvetlen s egyértelmű stílusparódia viszont a regény „saját” szöveg-működésének a nyitott értelemképzéséhez viszonyítva bizonyul „iskolás” megoldásnak, s ennyiben a paródia paródiáját nyújtja. A személyes hang megszólalását korlátozza a tanult levél-szabványok követése. A címszereplő írásmódjának a mulatságos bemutatása viszont szintén utánzással történik, az *Így írtok ti* mintázatának a leképezésével: „Kellemes ébredni a pusztza zajára, a tehenek méla kolompszavára és a galambok turbékolására [...] Milyen édes a mezei élet [...] nem győzöm eléggé bámulni a kedves méhikék szorgalmas munkáját” (299). A gyerekes gügyögés imitálásával óriáscsecsemőre emlékeztet a felnőtté válás elodázására törekvő címszereplő. Pacsirta felszínes irodalmi műveltségének az érzékeltetése közhelyes gondolatok megfogalmazásával történik, tehát a paródia hagyománya felől szintén szokványosan: „Könnyezek Baradlay Ödönön és nevetek Tallérossy Zebulonon. Mennyire ismerte nagy írónk az emberi szív rejtelseit és mily ékes szavakkal tudta ecsetelni” (301). A levél modorosságainak a kigúnyolása – „meghitt szobácskában levelet írok nektek” – a megbírált írás eszközeivel történik, s így a kezdetleges fogalmazványról készített utánzat akár kritikával is illethető a travesztia-hagyomány egyoldalú követése miatt. Kosztolányi műve azonban tökéletes példáját nyújtja annak, hogy a paródia kifinomult önreflexiós irodalmi alakzat: távolságot tart a megbírált szövegtől, de viszonyuk nagyon is összetett, amelyet az ironia játéka képes érzékeltetni. Torzító egyszerűsítéssel: a paródia többnyelvű s többértelmű, szemben az egynyelvű, s egyértelmű travesztiával.

Linda Hutcheon szerint a modern paródia megkülönböztető vonása, hogy tiszteletadás (*reverence*) és kicsúfolás (*mockery*) különös keveréke.²²³ A paródia indítéka elsősorban poétikai természetű, ezért nem célja, hogy neveltségessé tegye és lerombolja a mögöttes szöveget. Az utánzott újraalkotása komoly tréfának tekinthető: „Minden gondolatom tinálatok van és sokszor, mikor nevetünk, elszomorodom, mert látlak benneteket, az

²²³ Linda Hutcheon: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. A new introduction, an old concerne. University of Illinois Press, Paper, 2000. xiii. p.

ebédlőben, amint magatokban ültök, jó szüleim” (303). Megindító és csúfondáros egyszerre Pacsirta személyes megnyilatkozása, ugyanis az általa elképzelt komor állóképpel szemben az olvasó tanúja volt a mozgalmas vendéglői jeleneteknek. Az apáról nemcsak az derült ki, hogy szereti az ingyencsészt, s kifinomult élvezettel képes felfedezni a konyhaművészet remekeit, de szívesen időzik társaságban is. A mondatot záró „jó szüleim”, a régi magyar nyelvből felhangzó megszólítás, amelyet keserű népdalok fordulatát idéző panasz követ: „Nincs is itt maradásom” (303).²²⁴ A fájdalmas hangot kicsinyesen fontoskodó, köznapi megfogalmazás követi: „ígéretemhez híven, otthon leszek a félkilences (8 óra 25 perc) vonattal” (303). A rákövetkező mondat szokványosan indul, de a korai Kosztolányi-versből merített vendégszöveg fordulatot hoz: „Alig várom, hogy újra szívemre ölelhesselek mindkettőtöket” (303). Az elbeszélő történet idejének nyelvallapotát idéző dalocska kifejezése „Lázás szívemre ölelém a reszkető természetet” (*A régi dalokból* 2. Zsengék, töredékek.) már érzelmesen szólhatott a regény megjelenésekor, ugyanakkor itt elevenbe talál, s megrendíti a lány apját.

A *Pacsirta* elbeszélője nyelvteremtő: jól ismeri a szavak árnyalatait, helyi értékét, s „*napi árfolyamát*”. Mesterien alkotja újra a távollévő címszereplő nyelvi világát, s a paródia összetett alakzatában mutatja meg, milyen nehezen jelölhető ki a személyiség határa, mekkora távolság választja el egymástól a címszereplő egyes megnyilatkozásait. A közhely – „figyeltem a természetet, mely csak a város falain túl bontakozott ki igazi pompájában, csak ott szólt lelkemhez az ő csendes, vigasztaló szavával” – a belső élet mélyére világító megnyilatkozásokkal keveredik: „Ma este bál van [...] Engem is nagyon hívtak, de nem mentem el. Azt mondtam, hogy nincs ruhám. Én nélkületek nem érezném magam jól” (301). A paródia készítője azonban nem rendelkezhet korlátlanul az elképzelt nyelvi világ fölött. Bizonyos szavak képzetfelidéző erejét nem érzékeli az elbeszélő, csak a levélben megszólított Vajkay Ákos, aki töredékesen utal a talányos kifejezésekre, de nem világítja meg jelentésük hátterét. A regény megjelenített olvasója ezáltal nem egyszerűen jelzést ad, de nyomokat is hagy a tényleges befogadónak a feladvány értelmezéséhez, elképzelve ebben a szerepben az érzéketlen Orosz Olgát: „Ő nem értené meg ezt a levelet ... hogy már hatkor meggyűjtják a lámpát és szüretre készülődnek” (305). A szüret az évszakok körforgására

²²⁴ Vö. „Sűrű sötét felhő borítsa be az eget / Nincs itt maradásom már ezen a vidéken.”

emlékeztet, a beérett termés betakarítására. A természet túlárado bőségevel szemben a kert alján kiszáradt ér jeleníti meg Pacsirta terméketlen életvilágát: a tápláló forrás nélkül maradt árterületről ezért írhatja, hogy „valóságos paradicsom” (291). Az irgalmas félhomályt keresi, nem akarja, hogy őt lássák, számára ezért kegyes évszak az ősz, amikor „már hatkor meggyűjtják a lámpát”, s olvasmányaiiba temetkezhet (305). A levél olvasásából felocsúdva nem véletlen, hogy az elnéptelenedett park a napközben itt zsvajgó gyerekek látványát hívja elő az apa képzeletében. Sétáló katonákat, nyers „parasztfikókat” vesz észre, „lassan lógázva az imádott cselédek ripacsos kezét, mely ép belefért az ő kurtaujjú földműves-kezükebe” (305). A rút látvány ellenére mégis az jut eszébe, hogy „Ebből az érdesből azonban valami édes születhetett” (305).

Az apa magára marad a fájdalomával. Nem tudja elfogadni lánya kiszolgáltatott helyzetét, miközben küzdelmet folytat a színházi események kísértésével: jó színben próbálja feltüntetni Pacsirta idegenségét, kivételes érzékenységevel állítva szembe Orosz Olga érzékiségét. A levélből felnézve mindenben a magányra ítélt sors ellenpontját pillantja meg, ezért háborítja fel a parkban sétáló párok megszokott látványa. A kétségbeesett ember jellegzetes elragadtatásával vonja le a következtetést: „Minden, ami hitvány, közönséges, úgy hívják, hogy élet. Nincs és nincs és nincs igazság. Semminek sincs értelme. Minden mindegy” (307). Vajkay Ákos Pacsirta levelét izgalmaiban nemcsak eltépi, de miután elolvasta, el is veszi: „a földre esett talán és elsöpörte a szél a szakadt újságpapírok közé, a szemétbe” (309). Felesége érdeklődésére a levél jelentéktelen apróságairól számol be: „– Egészséges. Csak kicsit fáj a foga. – Szegényke. – De rumot tartott rá, – szólt Ákos – jó erős rumot és mingyárt elmúlt. Ez megnyugtatta az asszonyt” (309). Talán nem akarta elvenni felesége kedvét a rájuk váró vacsorától, amelyet Környey társaságában költenek el „nem rossz hangulatban. Tizenegyig maradtak együtt” (309). A párducok másnapi összejövetelére is el kell mennie, hiszen a szavát adta. Ákos jól ismeri a kanzsúrok megpróbáltatásait, ezért készül az eseményre: „Délután, előrelátásból, aludt egy órát s frissen ébredt” (313).

A PÁRDUCOK ZÁRTKÖRŰ ELŐADÁSA – SÁRSZEG ZENEI ÉLETE

A regényből készült film torzképet ad a kaszinói egylet világról: a lealacsonyító ivászatra, a bornírt tobzódásra helyezi a hangsúlyt, szemben az árnyaltabb

szöveggel, amelyben helyenként megcsillan a kedélyes társas együttlét kínálta jóérzés. Ákos megjelenését az egybegyűltek lelkes ünnepléssel fogadják: „Priboczey átölelte őt, arcát arcához tapasztotta és sokáig nem engedte el. Aztán gyöngéd férficsókkal megcsókolta arcát” (317). Az elbeszélő megbo csátó iróniával mutatja be a gondos előkészületeket a nagyobb étel- és italfo gyasztásra: „Az előcsarnokban régi ismerőseivel találkozott, Bástával, a városi hajdúval, ki a könyvtárba ép két rengeteg tálat vitt, melynek ecetes vízében fejessaláták s keménytojásszeletkéik áztak. Letette az üres könyvespolcra, – mert csütörtökön itt álltak az esti étkek – majd összeütötte csizmáit, megállt a nagyságos úr előtt, elvette botját, kalauzolta befelé” (313). A megrakott tál az üres könyvespolcon nem egyszerűen az anyagi javak elsőbbségét fejezi ki a szellemi táplálékokkal szemben, inkább valamiféle „meghitt” belső háztar tásra utal, amelyet a szokásrend folytonossága biztosít ebben az életkörben. Az elbeszélő iróniájából arra lehet következtetni, hogy némileg túlzónak véli a faliképről számon kérő testtartással letekintő Széchenyi szigorát: „Balkezt csípőjére téve a kardkötő felé, mentéjét félretolva állt ott, mint valamikor, boltozatos homlokával, melyet zilált kis fürtök libegtek körül, nyugtalan szemével, melyben az egyéniség ideges tettereje égett, s nézte, mi lett nemes gondolatából, az eszmeváltó körből, a kaszinóból, melyet az úri társaságok pallérozására, a társas érintkezés tüzetesbé tételére honosított meg. De a vág nivaló füstben nyilván ő sem látott jól” (323). A bárgyú viselkedés ellenben gyilkos iróniában részesül: „A patikus könnyezett, gyenge volt a szíve, gyenge volt a szeme is, és valahányszor egy régi, kedves emberét látta, mint lángnál a haj, olvadozott attól a melegségtől, mely egész mivoltát áthevítette. Zsebkendő jét kereste” (317). Ákos időnként megkísérli a szökést, de az otthonosság megújuló érzése maradásra bírja: „– Nem iszol? – kérdezte Ákost Ladányi. – Könnyű szilványi, – jegyezte meg és fölhajtotta poharát. Ezt pedig: »köny nyű szilványi«, oly ízesen mondta, hogy Ákos megitta a könnyű szilványit. Ladányi megölelte Ákost” (335). Játék közben elveszti időérzkét, s mintegy kívül kerül önmagán: „Aki kártyázik, az a felejtés teljes mámorát élvezi s külön világegyetemben él, melynek síkjait kártyalapok rakják ki” (339). Az átváltozás mámoros érzése rabul ejti, ezért nem tud ellen állni a marasztaló játéknak. Az elbeszélő kíméletlen gúnnyal idézi a korlátolt, együgyű megnyi latkozásokat: „Füzes Feri gúnyosan biggyesztette el száját Darwin nevének hallatára, nem mintha nem tartaná őt úriembernek, de róla is az volt a véle ménye, mint Kossuth Lajosról: Darwinnak is megvan a maga fényoldala és a

maga árnyoldala, mint mindenkinek a világon” (345). A rendszeres csütörtöki összejövetel ellenállhatatlan vonzerővel bír. A hitehagyott, mozgásképtelen Hartyányi Olivér morfiummal enyhítve fájdalmát, fél önkívületi állapotban is felhozatja magát a kaszinó emeletére. A társasági élet színtere fellépésre, nyilvános szerepjátásra ad alkalmat. Olivér megbotránkoztatón nyers szókimondással a pusztulás képeit festi, Füzes Feri a gondviselés mellett érvel a párdúcoknak: „De azok sem rá, sem Füzes Ferire nem hederítettek. Mindkettejüket egyformán unták” (345).

A vidékiesség jelképes színhelye zenétől visszhangzik Kosztolányi regényében.²²⁵ A *Pacsirta* elbeszélője élő eseményként jeleníti meg a cigányzenekar előadását. Az elsőhegedűs arcjátéka, testbeszéde elválaszthatatlan a hallgatóságra gyakorolt zenei hatástól. Színész és néző együttes testi jelenlétének a feltétele a térbeli határok átlépése. Jellemző, hogy éppen a „szárnyasajtóba” áll a „banda”. A szárnyaló, lélekemelő zene szóképein át jelenik meg a megtisztulás képze, mely a kaszinó légkörében a szó szoros értelmében gyógyító hatást jelent: „Látszólag közönyös volt. Szívét azonban egészen átadta a cigánynak, hogy hozzon ki belőle mindent, csiklandozza, kezelje. Kényelmesen, úri nemtörődomséggel nyújtotta oda neki, úgy, ahogy más a lábát teszi a körömápoló elé. Jobban bízott benne, mint Gálban, a házi orvosában” (347). Az elbeszélő ironikus hasonlata azt sugalmazza, hogy sekélyes lélekre vall az önátadás léha formája, mert önsajnálata vagy önelégültség az alapja: „Priboczay elolvadt, mind a két szeme könnyezett, pocskra ázott a mélabúban” (349). A cigányzene úgy ejti ájult révületbe a hallgatót, hogy az elengedettségén túl nem igényel tőle további erőfeszítést: „Mihelyt meghallotta a hegedűsöt, hátradőlt székében, karjait ellógatta, dagadó homlokérrel, elmeredő szemmel figyelt” (347). A kockázatmentes lelki kitérődés élményétől elválaszthatatlan az én-tudat megerősítése. Az asztali mulattatók megjutalmazásával üzőtt játék ezt a célt szolgálja. A kegyetlen tréfa helyreállítja a muzikusok és a mulatozók között fellazult határokat: „Tavaly minden cigánynak egy-egy sonkát akasztott nyakába és úgy kellett húzniok kivilágos kivirradtik” (347). A zenészek jól

²²⁵ Az elképzelt kisváros egyik mintaképe, Szabadka lakossága a *Pacsirta* elbeszélő történetének idején, 1900-ban 83 593 fő volt, s így népesség tekintetében Magyarország városai között a harmadik helyet foglalta el. Zenei élete fejlettségnek számított. A zeneiskola alapját 1873-ban vetette meg a város. Az 1889-ben alapított *Szabadkai Dalegyesületnek* az író apja is tagja volt, aki nagy kedvvel hegedült gyermekeinek. A *Szabadkai Filharmónia* 1908. február 12-én tartotta első hangversenyét. Lányi Ernő irányításával a szimfonikus zenekar egy-két év leforgása alatt országos hírnévre tett szert. Az együttesrel szívesen játszottak az Európa különböző országaiból érkező rangos előadóművészek.

ismerik ennek a játéknak a lélektanát, s józan számításból eljártsszák a nekik rendelt szerepet: „A primás mindent megtett: kínoztta, gyötörtte, édesen szenvedtetete, mint úri szolgája” (349). Az értékek viszonylagosságának sejtelve azonban a cigányzene hallgatása közben is jelen van. Mintha a mélabú lelki közösséget teremtené egy pillanatra a kompánia tagjai között: „Mindenki más és más tartalommal töltötte meg a dalt, a verseket, melyek firól-fíra szállnak és évszázadok kincsét őrzik” (349). A muzsikaszótól elvarázsolt társaság tagjainak a körképe egyszerre megrázó és nevetséges: „Füzes Feri kukorékolt, Hartványi Olivér dörögött, Szunyogh lehorgasztotta fejét, mélységes részegségében és ingatta, mint az elefánt. Környey hetyke lett, Mályvady, a természettudomány derék barátja, tréfás, Kostyál kötekedett, Gaszner Máté őrjöngött” (351). Az önkívületi állapot egyáltalán nem számít kivételesnek a párducok csütörtöki összejövetelein, sőt, a lerészegedés a szertartásrend elengedhetetlen eleme. A „kanzasúrok” nem utolsósorban a tilalmak egyezményes feloldásának köszönhetik vonzerejüket.

A világi szerepében tetszelgő Sárceviccs felszínes általánosítás alapján hiheti azt, hogy „Valahol a Szajna partján ennyi jószándékból, ennyi szívből és érzésből építmények emelkednének, könyvek íródának” (351). A francia kultúráért rajongó Sárceviccs fellépése akár ironikus távlatba is helyezheti a cigányzene szeretetét. Az elbeszélte történet idején lényegében kortársnak számító Verlaine művészi hitvallása így határozza meg a költészet törvényét: „De la musique, avant toute chose” (*Art poétique*). Sárszegen a cigányzene van mindenütt jelen. Amikor Ákos a kaszinóból hazafelé megy a városon át, egy kávéház teraszán Cifra Gézát pillantja meg, aki „szolgálat végeztével ide tért be, cigányzenét hallgatni”, később „megint cigányzenét hallott. Azt hitte, hogy követi a kaszinói banda, a háta mögött, de az valahol előtte cincogott, annál a háznál, melyben Orosz Olga lakott” (373). Baudelaire a természetesnél magasabb rendűnek ítélte a mesterséges élvezeteket. A *Les paradis artificiels* boros és pálinkás üvegek osztagainak alakjában jelennek meg a párducok előtt. Sárszeg neve magába foglalja a földhözragadtságot megtestesítő anyagot. Úgy látszik, a helyi szellemet kifejező egyéniség megkülönböztető vonása a testvéries ellágyulás: „A pincérek lábujjhegyen jártak. Megsejtették, hogy itt valami rendkívüli történik, amit megzavarni istentelenség” (351). Az érzés azért lesz úrrá a hajdún, mert „ő is székely-magyar volt” (351). A kaszinó száználmas díszlete a Széchenyi megálmodta „eszmeváltó körnek.”²²⁶ A párducok olyan elszántan

²²⁶ Ezzel szemben a Szabadkai Nemzeti Kaszinó ebben az időszakban kéthetenként felolvasásokkal egybekötött estéket rendez, s ezeken az eseményeken zenészek is fellépnek. Vö. Magyar László: *Szabadka képes történelme*, Szabadka: Íróközösség, 2004, 170.p.

mulatnak, mintha hivatást teljesítenének. A „legnagyobb magyar” cselekvő volt, kései utódai frázisokat pufogatnak, s legfeljebb szemlélődnek, de az már semmiképpen sem mondható el róluk, hogy „józanul.”

A sírva-vigadás és a „spleen”, a francia századvég betegsége között ugyan-csak lényegbevágó a különbség: „egy borostás arcot érzett arcán s egy száját a száján, mely nyálás csókkal végignyalta. – Édes, édes, öregem. Ladányi volt, Sárszeg 48-as függetlenségi képviselője, ki mellén zokogott. Ákos megölelte őt. – Derék 48-as vagy, Laci, tudom. – te is az vagy, édes, édes öregem, – mondta Ladányi – derék, magyar ember vagy. És sírtak” (357). A nemzeti önsajnálatot a tárgyaltan bánattól, a mélabú bölceleti okainak a keresésétől akkora távolság választja el, mint a *Bácskai Közlöny*t a *Figaró*tól. A kortárs francia irodalom a „tisza költészet” eszményének jegyében eltávolodik az életrajzi forrásoktól, s a jelentésteremtő szóképek képzetfelidéző erejére hagyatkozik. Sárcevecs az irodalom lényegének a személyes élmények közvetlen kifejezését tekinti, ezért ágal az érzések megörökítése mellett: „nábobi tékozlás szétszórni azt, amit átélünk, kiloccsantani a borral együtt a padlóra” (351).

Ákos köszönés nélkül megszökik az utcán, egyedül ő válik ki a társaságból, s keresi a mielőbbi visszavonulást, hogy magába szálljon. A „kanzasúr” mozgalmas kaszinói jelenetei a városban folytatódnak, amelyet valóságos csatatérre változtat a dorbézoló gyülekezet: „Egyszerre durranást hallott háta mögött. Egyet, kettőt, hármat. Revolverből lőttek. Majd ismét hármat lőttek, de most gyorsabban egymásután. Nem ijedt meg. Tudta, hogy ez is hozzátartozik a mulatsághoz” (361). Jelképes, hogy a nemzeti kaszinó alapítójáról elnevezett épületben tesz kárt a párducok vezére: „Környey széles jókedvében lövöldözni szokott, s levegőbe süti el forgópisztolyát. Múltkor a Széchenyi egész mennyezetét és minden tükrét összelövöldözte. Nem rosszindulatból, hanem kedélyből” (361). A sárszegi polgárok megszokták a csütörtök éjszakai hadizajt: „Sárszegen mindenki ivott. Egy paraszt a járda szélén álldogált, majd pár lépést próbált tenni és arccal a földre vágódott, mint katona, kit eltalált a golyó. Leterítette a hatalmas szesz. Úgy is maradt. Elnyúlt a csatatéren” (363). Az itallal folytatott össznépi küzdelem béka-egérharc, elszántan vívott, kisserű hadakozás. Környey, a főpárduc, azonban komoly átéléssel alakítja az emelkedett hadvezér szerepét.

A cigányzene ellenpontját Beethoven első szonátája jelenti a regényben, melyet Pacsirta anyja hajnali három óráig próbálgat a zongorán, férjére várva: „Aztán a hangjegyfűzetben lapozgatott, kiemelte a sok kötet közül

Beethoven szonátáit és az első próbálgatta, mely merész, ugrándozó ütemeivel átszállva évek távolságán fájó zsongást ébresztett benne. [...] addig ismételte, míg ujjai forogni kezdtek, és a lehangolt zongora acélosan zengett az összhangos bánattól. Valóságos gyakorlat volt ez, izgalmas hajsza” (387). A leírás az f-moll, Op. 2 No. 1 nyitó tételére illik.²²⁷

A zenemű igényes kiválasztása ellenére sem kíméli az elbeszélő ironiája Vajkayné próbálkozását: „Arcán, melyet a két égő lámpa között közel kellett tartani a hangjegyfűzethez, erőlködő figyelem, csodálkozás tükröződött” (387). Az előadó feddhetetlen mesterségbeli tudása ritkán társul kottahasználattal.²²⁸ Vajkayné szerény felkészültségét sejteti, hogy egyedül a „Hullámzó Balaton tetején ...” kezdetű dalt tudja fejből játszani. Miután kimerülten lefekszik, a közelből cigányzene hallatszik, kutyaugatással keveredve. A kétféle hang vegyítése, akárcsak a zongoraszonáta és a magyar nóta egybehangzása, kegyetlenül csúfondáros végkicsengést ad az elmaradottságot jelképező Sárszeg zenei életének.

²²⁷ Vajon melyik kiadvány alapján utal itt Kosztolányi a négytételes zeneműre? Beethoven zongoraszonátáinak közreadásában az elbeszélő történet idejétől a regény keletkezéséig Bartók vállalkozása számít jelentős eseménynek, amelyről Kosztolányi bizonyára tudott, hiszen Csáth kritikát írt az első kötetről. A kérdés megválaszolásához azért adhat támpontot Kosztolányi unokatestvérének bírálata, mert jellemzi a hazai kottahasználatot, s kitér a kiadástörténetre: „Tenger pénz megy ki külföldre kottákért és határozottan indokolt is, hogy azokat a szerzőket, akik közkinccsé váltak, magyarul is kiadják. Csodálkozni lehet rajta, hogy Chopin, Schumann, Mendelssohn még nem jelentek meg. A zeneiskolákban szabály, hogy a teljes szerzőt sohase adják a tanuló kezébe, hanem csak egyes munkáit. Szemelvényeket. [...] Az instrukciók kiadványok a pedagógiai célnak megfelelőleg részletes útmutatásokkal és ujjazással vannak ellátva. Eddig persze nálunk csak német kiadások voltak forgalomban.” In: Csáth Géza: *Beethoven–Bartók Új hangjegyek*. Nyugat, 1910. december 1. 1748. p. Csáth üdvözli Bartók munkáját, bátorítja az itthoni közreadói tevékenységet, s szorgalmazza a magyar kiadások használatát. Csáth, s minden valószínűség szerint Kosztolányi is valamely német kiadványból ismerkedhetett meg Beethoven szonátaival. A Rózsavölgyi és Társa kétszer, 1909 szeptemberében illetve 1911-ben adta ki Bartók közreadásában Beethoven első öt zongoraszonátáját egy kötetben. (R. és Tsa 3282 No. 5, op. 10/1 (c-moll), R. és Tsa 3283 No. 8, op. 13 (c-moll), R. és Tsa 3284 No. 14, op. 27/2 (cisz-moll), R. és Tsa 3285 No. 19, op. 49/1 (g-moll).) Az első szonáta a No. 1, op. 2/1 (f-moll). Bartók a sorrendben nem tér el d'Albert (1902–1903) közreadásától, amelyet az első kiadás előszavában fő forrásként nevez meg: „Mint hogy nem vizsgálhattam át a szétszórt kéziratokat és első kiadványokat, a véleményem szerint legpontosabb szövegű d'Albert kiadáshoz hasonlítottam ennek a kótaszövegét.” A hivatkozott mű: *L. van Beethoven Sonaten für Piano forte. Kritisch-instructive Ausgabe mit erläuternden Bemerkungen und Fingersatzbezeichnung von Eugen d'Albert*. Lipcse: Otto Forberg (1902–1903). A második kiadásból egyébként Bartók kihagyta ezt a hivatkozást, ennek a lehetséges okait azonban már nem indokolt itt fűrkészni. Bartók Eugen d'Albert közreadása mellett talán más, az első kiadásban nem említett műveket is használt. Bartók Beethoven közreadásainak a filológiájáról legutóbb lásd: Stachó László: *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. 114–122.

²²⁸ Richter idős korában emlékezetkiesésre hivatkozva folyamodott kottához.

AZ ÉJSZAKAI NAGY LESZÁMOLÁSI JELENET – A SZAVAK ÉS A TETTEK PERFORMATIVITÁSA

A részegség, a szabálytalan viselkedés, a részlegesen uralt cselekvés alapvető szerepet játszik a kaszinói mulatságban és az éjszakai nagy leszámolási jelenetben. A „holtreszeg” Vajkay tántorog, egyensúlyát veszti, arccal az ágyra vágódik (az utcán a részeg paraszt arccal a földre), szédül, s az önkívületi állapotból az eszmélkedés fokozatain át tér magához. Kijózanodik a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt. Az olvasó közelről láthatja a folyamatot az elbeszelt jelenetben. Vajkayné figyelmesen, s célratörően alkalmazkodik születes, magából kivetkőzött férjéhez, s nagy emberismeretről tanúságot téve lesz úrrá a kiélezett helyzeten. Vajkay külső megjelenése és viselkedése leginkább züllött kártyajátékosra emlékeztet. A másik segítő tekintetében ismer újra önmagára, s nyeri vissza arcát. A feleség és a férj szópárbajt vív egymással, miközben tükörszínjáték résztvevői lesznek, cserélgetve maguk között a néző és a játékos szerepét. Nem véletlen, hogy Vajkayné a színházi alaphelyzetre utaló *zsöllyébe* ülteti férjét. A zsöllye felemelkedik a levegőbe, le-föl mozog, majd szédítően forog, mint a körhinta, a környező tárgyak elmosódnak az örült száguldasban. A módosult tudatállapatra jellemző *érzéksaládások* közvetett belső nézőpontból jelennek meg az elbeszelt előadásban: „Öntudata kihagyott, visszatért” (400). Amikor a szokásos ellenőrző körútját teszi a lakásban, rejtőzködő rabló után kutatva, szokatlanul erős fények fogadják: „A folyosón is milyen illumináció volt, meg a leányszobában is” (403). Ákos feleségét gúnyolva nevet a báli fényeken, majd az érkezése előtti kutyaugatáshoz hasonlító zokogásban tör ki: „torkát görcs szorította össze, lehanyatlott a zsöllyébe és zokogni kezdett. Egész testét rázta a száraz-zokogás, mely szájából vonyítva, könny nélkül szakadt ki. Odaborult az asztalra” (405). Vajkayt kísérti az álomkép, kiszolgáltatott helyzetben látja maga előtt Pacsirtát, s a szűkülő kutyára emlékeztető hangokat ad: „a palánk mögül nézett rá eszelősen és kérte, hogy segítsen rajta. Nem bírta el ezt a képet, meg azt, amit érzett. Szinte csaholta keservét” (405). A tagolatlan beszéd a mérhetetlen, s megnevezhetetlen fájdalom nyelvi kifejezésének a korlátaiba ütközik. Az állati hang az emberi tartás összeomlásának a jele. Az apa úgy rázkódik tehetetlenül a zokogástól, mint a lánya, amikor elejti terhét a vonatfülkében. Az apának nincs könnye, Pacsirtái patakokban ered meg.

Az apa a lányát siratja felesége előtt, aki nem tud Vajkay látomásáról, s nem olvasta Pacsirta levelét. A színházi alaphelyzet nyilvánvaló az elbeszelt

jelenetben: „Felesége nem akart belemenni a játékba” (405). Vajkayné csillapítani akarja férjét, de kezdetben bizonytalan, ezért hagyja, hogy felülkerekedjen, az apa szenvedélyes kirohanásainak a háttere ugyanis csak fokozatosan világosodik meg előtte. Az anya józan és hűvös, kerüli a lélektani magyarázatokat, csakis gyakorlatias válaszokat ad, s tudatosan figyelmen kívül hagyja az elhangzó szavak átvitt értelmét. A töredékes párbeszéd félreértések tisztázásával bontakozik ki: „Nem értesz te engem, – felelt az öreg indulatosan. – Nem arról beszélek. – Hát miről?” (407) A részegségre történő hallgatólagos hivatkozás egy ideig kitérőt kínál a fájó kérdések előtt: „Arról, ami itt fáj, itt, – és szívét verte. – Arról, ami itt van. Erről itt. Mindenről. – Aludj már” (407). Vajkayné elszántan hárit, ezért fekszik le, látva férje összeomlását, s szinte belé akarja fojtani a szót, meg akarja akadályozni, hogy kitörjön. A férfi erre a játékra felelve meg akarja botránkoztatni a feleségét: „Azt akarnánk, hogy ne is legyen” (409). A lelki kitárulkozás *feltartóztathatatlan performatív esemény*. Az asszony kiugrik az ágyból, s leül a szemben lévő zsöllyébe. A ki nem mondott szavak elhangzásától való félelmét legyőzi a kíváncsisága. Az apa előadásának nézőjeként akar szembenézni önmagával: „Érezte, itt van a nagy, végső leszámolás órája, melyre sokat gondolt, de azt hitte, hogy mégsem történik meg, legkevesbé pedig vele és ilyenkor” (411). A néző és az előadó helyzetét itt a szó szoros értelmében az együttes testi jelenlét határozza meg. Mindketten elragadtatott állapotba kerülnek, de figyelnek a másikra, akinek játszanak, mert így tudnak távolságot venni önmaguktól: „Szinte kívánta, hogy beszéljen, mondja ki, mondjon ki mindent. [...] Nem is szólt közbe, mikor ura beszélni kezdett” (411). Az asszony képzeletben már titkon lejátszotta azt a jelenetet, amelyben férjével minden részletkérdésre kitérve, de tapintattal feltárják lányuk helyzetét, s most csalódnia kell: a férj kíméletlen egyszerűséggel kimondja azt a szót Pacsirtáról, amely korlátozza a játékteret, s lehetlenné teszi az eszméltető, meghitt párbeszéd kibontakozását: csúnya. A nyers őszinteség gúzsba köti a szereplőket. Az apa eljártssza, megtestesíti a csúnyságot, s mintegy megfellebbezhetetlenül jelenvalóvá teszi: „ilyen csúnya, – és száját-orrát förtelmesen elhúzta – olyan csúnya, mint én” (415). A hatás fokozása érdekében „Föltápáskodott a zsöllyéből, hogy megmutassa magát igaz mivoltában és az asszony mellé állt” (415). Vajkayné felugrik, s nem az anya, de a megsértett nő szerepébe helyezkedve próbálja rendre utasítani férjét. Az elbeszélő a krónikás hangját és látásmódját színelve örökíti meg az állóképpé dermedő jelenetet: „Így meredtek egymásra Pacsirta agg szülei, egy ingben,

mezítláb, majdnem meztelenül, a két kiszáradt test, melynek öleléséből valaha a lány született. Mind a ketten reszkettek az izgalomtól” (415). A házastársak próbálják feloldani a megfagyott helyzetet: „Veled ma nem lehet okosan beszélni. Hajnalban jössz haza, fölfordítod a lakásom, elszemeteled a pénzt, fejemre akarod gyűjtani a házat, össze-vissza beszélsz. Előbb aludd ki magad, – és indult az ágy felé. – Anya, – marasztalta Ákos – maradj kicsit, – mondta, szinte könnyörögve” (419).

A szereplők színpadi helyváltoztatása lényeges jelentésalkotó eleme a fenti jelenet elbeszélé előadásának. Az anya először menedéket keres az ágyban, elejét akarja venni az indulatok elszabadulásának, de amikor férje nem csillapodik, felpattan fekhelyéről. Ákos gyorsan visszakozik, felesége korholását megadóan elfogadja, mivel alig várja, hogy visszavonulhasson: „Az öregúrnak már nem volt szüksége vigasztalásra. Megenyhült, el is álmosodott, talpa fázott az áthidegülő padlón. Lassan, immár egészen kijózanodva azoktól a hullámzásoktól, melyek vérét fölkorbácsolták, az ágy felé ment s ernyedten a dühkitöréstől végigfeküdt rajta” (427). A jelenet drámai hatása a gyarló test vágyának a teljesülésével együtt hiteles. Kosztolányi regénye nem kínál teljes megtisztulást, a szereplők megzavart katarzist élnek át. A lélek és a test egyaránt részesül a felkavaró élményben, miközben mindkettő megtapasztalja önnön határait. Pacsirta sorsának a megértése csakis részleges lehet: „Csak azt tudom, hogy szeretem és jobban már nem lehet szeretni senkit” (425).

A fájdalom és a részvétel kifejezése nem képes megszüntetni a másik idegenségét, s ez alól a szülő és a gyermek kapcsolata sem kivétel. Hiánytalan megértés a másik viszonylatában nem jöhet létre. A különbség megszüntethetetlen a sajátként elképzelt idegen, s az idegenként létesülő saját világok között, s ennek nemcsak a gondolt és a kifejezett közötti hasadás az oka. A nyelv korlátai mellett az értelem is határt szab a fájdalom és a részvétel kifejezésének. Az anya gyakorlatias magyarázatai azért hatnak megnyugtatóan, mert a hétköznapi életből meríti vigasztaló példáit: „Azt hiszed a mai házasság olyan mennyország? Hernád Janka férjhez ment. Záhoczkyne mesélte, hogy múltkor kísért szemmel jött a nőegyleti bálba. Elvette egy kártyás semmiházi, félév alatt elkártyázta a hozományt, most aztán ott vannak. Proszner Magdát veri az ura. Veri kérlek, és iszik. Szilkuty Biri esetét ismered. Ma itt volt és kitálalt. Kár, hogy nem hallottad. Ezt akarod annyira?” (421) Vajkayné közvetlen szavai, s az ismerősen csengő nevek biztonságosan igazítanak el az érzelmi zűrzavarban. A világnak ez az övezete otthonosnak látszik: „Képtelen dolgokat

mondottál. Nincs-e meg mindene, amit szeme-szája kíván? Kilenc ruhája van, kettőt az idén csináltattam és öt pár cipője van. Ősszel kérte, vegyem meg a gyönyörű kék tollboáját, hát megvettem neki, azonnal, ebben a rettenetes drágaságban is, pedig 14 forintba került” (423). Vajkayné a zsöllyében ül, s most ő vár megerősítést a férjétől, aki kellemesen fekszik: „már csak azért is, mert nem kellett szembenéznie feleségével. Szégyellte az előbbi komédiázást, a pipogya, érzelgős szószátyárságot, melyet csak részeg engedhet meg magának, a józan pironkodik miatta. Valósággal elbújt az ágyban, paplanát szájáig felhúzza. Figyelt, mi történik most (427).

Az éjszakai leszámolási jelenetben létrejön a színházi alaphelyzet, az identitásváltozás tere. A szülők szerepjátékot űznek, mintha nyilvános tárgyaláson csapnának össze: az apa a vád, az anya a védelem képviselője. A szerep színrevitelére azért van szükségük, hogy megerősítsék kétségeiktől megrendült azonosságtudatukat, ugyanakkor készek önmaguk újraértésére a kialakult határhelyzetben. Kíváncsian fürkészik a másik beszédét, vajon megnyílik-e benne olyan távlat, amely fordulatot hozhat az őket ért sorsszerű egzisztenciális csapás megértésében: „Új szavakat várt, új szempontokat, melyek támogatják az övéit, vagy végképp megdöntik. Mert bármily szilárd hangon beszélt, belül egyáltalán nem volt biztos” (427). Az igazságszolgáltatás színrevitelében az intézményesült szereposztás annyiban módosul a regény elbeszél előadásában, hogy az apa önmagát vádolja, s a feleség az ő számára nyújt védelmet, tehát lelki támaszt. A színházi alaphelyzet tükörjátékában az asszony joggal reméli társától, hogy segítségét viszonzza. A férj azonban, miután részesül a várva várt vigasztalásban, feloldódik a felmentő szavak mámorában, s megfélekedzik feleségéről: „Ákos nem visszhangozta a jószágos szóáradatot, mellyel felesége elkábította őt” (429). Az asszony kimondja azt, amit a férje hallani szeretne, de cserébe nem kap támogatást feltámadó kétségeivel szemben: „Igy magára maradt és kínzóbb gondolatok mardosták, mint urát, kit ő vigasztalt meg. Fölkelt, mintha kérdené, ki segíthet rajta, ki segíthet őrajtuk” (429). A kielégítetlen várakozás keltette nyugtalanság kényszeríti helyváltoztatásra, átvitt értelemben pedig az, hogy a színházi alaphelyzetben az identitásváltoztatás tere szűknek bizonyul. Játsszótársa magára hagyja, ezért mintha segítségért esedezve az ég felé fordítaná a tekintetét, ám kiderül, távolról sem erről van szó. Az anya kétségeesetten az emlékezetében kutat, kihez adhatná hozzá Pacsirtát? Képtelen ábrándokat kerget: „Minden eszébe jutott. Még Ijas Miklós is, egy pillanatra, ki oly szívesnek mutatkozott” (429).

Ákos elhallgat, s így félbeszakad a szólások váltakozása a szereplők között. Vajkayné összegezni szeretné mondanivalóját, ehhez viszont valakit meg kell szólítania. Énjét megosztva azért fordul önmagához, hogy fenntartsa a párbeszédhelyzetet. Vajkay akkor kapcsolódik be ismét a beszélgetésbe, amikor a felesége elbizonytalanodik, megtorpan, s rávezető kérdésekre van szüksége az őszinte szókimondáshoz. Befogadóként ilyenkor úgy tesz, mintha valamit nem értene. Valójában a másiktól szeretné hallani azt, amire maga is gondol: „Akkor? – segített neki Ákos, lehúzva szájáról a paplant, mert kíváncsi volt – mi lenne akkor? – kérdezte” (429). Ilyen holtpontra jutva ugyanakkor a remény is feltámad bennük, hátha kiutat találnak a sorszerűen meghatározott helyzetből, s *a beszédben feltárulkozik az igazság*. Mindketten kíváncsian keresik a megfelelő szót, a létezésük alapját érintő kérdésre azonban válasz nem érkezik: „– Igaz, – mondta Ákos zengéstelen, reménynélküli hangján – mit csinálnánk? Semmit sem csinálnánk. Mindent megtettünk. Mindent megtettünk, gondolta az asszony, mindent, ami embertől telt, mindent elszenvedtünk” (431). A határhelyzet fennmarad azok után is, hogy a szereplők színre viszik önmagukat az elbeszélt előadásban. Ákos tekintete a feszületre téved, s a meggyötört test látványa végérvényesen ráébreszti arra, hogy számukra a keresztút nem ér véget, szenvedésük nem átmeneti állapot: „Évtizedek óta nézte őket az ájult Istenember, élete és halála határmezsgyéjén. Ismerte minden szavukat, minden mozdulatukat s ő, ki a szíveket és veséket vizsgálja, tudta, hogy most nem hazudtak” (431). A feszület örök jelenként mutatja fel a kínhalál előtti pillanatot: „arca már megkövült ... Nem nyújthatta e nő felé sem segítő kezét” (433). A megváltó látja, mennyit szenvednek Pacsirta szülei, akik átélnek a feloldozás kegyelmét bűneik alól. Vajkayné számára elegendő a feszület hordozta bizonyosság: „Jelenléte azonban mégis nagy volt, igaz valóság ebben a polgári szobában, hol minden kicsiny volt, s egy világtörténeti tragédia magasztosságát, a lángész és forró szeretet végtelességét árasztotta az édes Jézus, ki a boldogtalanokért jött a világra és meghalt azokért, akik szenvednek” (433). Az asszonnyal ellentétben a férfi nem vallja meg nyíltan, hogy hisz a gondviselésben. Vajkayné felszólítással fordul férjéhez, performatívumot illesztve a megszólításba: „Imádkozni kell, apa, és hinni. Isten megsegíti majd őt. És megsegít bennünket is” (433). A beszédcselkével önmagát is biztatja, hallgatólagosan ugyanis mindketten tudják, hogy mást úgysem tehetnek: életproblémájukra nincs megoldás: „Nem döntötték el azt, amit akartak. Semmi megoldásra sem jutottak, de legalább elfáradtak.

Ez is volt valami” (435). A kimerült test ad enyhét a léleknek: a szülők nyugovóra térnek. A gondolkodás terhét levetve visszatérnek megszokott témájukhoz: a tökéletesen vétlen Cifra Géza erkölcsi hanyatlásának az újabb bizonyítékához. Vajkayra visszahullnak lányát becsmérő szavai: folyton beszennyezi valamivel magát, és csúnyának látszik. Az elbeszélő előadás közelről engedi látni a szereplő szivarhamuval bepiszkított arcát, szódabikarbónával összekent állát. Egyenesen rémisztő látványt nyújt a félhomályban: „A fehér port rágta fekete fogaival” (437).

FORGÓSZÍNPADON – ÁTMENETI LÉTEZÉSMÓD

Az élet értelmetlenségének látomása bontakozik ki az éjszaka élők fekete reggelének a leírásában. A nappal tevékenyek, akik este „eltörődtek a sok tárgyalásban, veszekedésben, zababálásban” (439) már mindenben csalódtak, nem hisznek semmiben, csak céltalanul robotolnak. Miután a munkaidő letelik, fáradtan vonszolják magukat, kudarcként könyvelik el a hátuk mögött hagyott időszakot, az előttük álló estétől pedig nem várnak semmit. A reményvesztett emberek számára mintha túlságosan hosszúra nyúlnának a napok: előbb érnek véget az órával mérhető időnél, s a fennmaradó napszakot valamivel ki kell tölteni. A lelassult idő átható szomorúságot áraszt: „Bánatos aléltág remeg a levegőben” (439). A fekete reggelre ébredőkkel szemben Vajkayné furdalja a lelkiismerete: „az elmulasztott idő gondolata bántja, sarkalja a kötelesség, hogy jóvátegye hibáját vagy elintézzé teendőit s behelyezkedjék a rendes kerékvágásba” (441). Amíg Ákos alszik, az asszony takarít, a szó szoros értelmében eltünteti az éjszaka nyomait. Pacsirta fogadására készülve tüzetesen átvizsgálja a lakás berendezését, hogy visszaállítsa a lány elutazása előtti állapotot, mintha mi sem történt volna az óta: „Nézelődött, nem maradt-e valami jel, mely elárulná őket” (443). Az asszony az utcáról viszi vissza új krokodilbőr tárcáját az ura helyeslésével. Pacsirta iránti tapintatban tehát újra teljes az egyetértés köztük, akárcsak a gondolatban mesterkelt gyűlölettel űzött bosszúban, Cifra Géza ismételt eltemetésében. Az ügyeletes vasúti tisztet megpillantva „Összenéztek az öregek [...] megállapítván, hogy vége. Márciusra, akkorra biztosan vége” (453). A környező világ ellenségessé válik az izgatott várakozásban: szakad az eső, süvít a szél, sötét, kihalt az állomás, a levegőben szállongó kőszénfüst kénes szaga az ördögöt juttatja Pacsirta szüleinek eszébe, a közönyösen felelő munkásra nézve Ákos „a lelketlen igazgókra” gondol. A vonat késik. Vajkay arca, alakja

elváltozik a gyötrő veszteglésben: „Bőre összegyűrődött, mint a papír, arca krétafehér volt, az a kis hús, melyet magára szedett az utóbbi napokban a Magyar Király konyhájából, a kedves pirosság eltűnt. Ismét sovány lett, vézna és színtelen, mint mikor elutazott lánya” (439). Az árulkodó jelek eltűnnek az öreg testéről. A késés miatti lázas aggodalom idővel rettegéssé fajul, s véres képzelgésre ragadtatja a szülőket, ahogy ez az apa rémálmaiban korábban már megtörtént.

Mint a forgószínpadon, egyszerre megváltozik a környezet, a fényviszonyok, a szereplők, mintha új jelenettel folytatódna az előadás. A feltételezett vasúti szerencsétlenségről a figyelem áthelyeződik a pesti gyorsra, amelynek az érkezése minden kétséget eloszlatva valóságos színházi esemény. A szórakozni vágyó kisvárosi értelmiség már időben elfoglalja helyét a nézőtérben, szemben a szerelvénnyel. Egy-egy kivilágított fülkében szétnyílik, majd összecukódik a függöny, kukucsáló színházzá alakítva a megállóhelyet. A fénylő ablakból kitekintő számára a nézelődőket körülvevő tér látszik színpadnak: „külföldinek tetsző hölgy állt sállal a nyakán s a rozsdás, szivattyús kutat meg az állomásfőnök ablakaiban lévő muskátlikat nézegetve ábrándozott, micsoda nyomorult fészek lehet ez itten” (463). A nézőpont gyors váltokozásával érthetetlen látványok tárulnak fel a szemlélődők előtt mindkét térfélen: „Az étkezőkocsi konyhájában, az ablak előtt, pillanatra föltűnt a szakács, fehér sapkájával, piros arccal és valamin jóízűt nevetett” (463). A felvillanó képtől a szülők félelme elviselhetetlenné fokozódik: „Mihelyt meglátták, nemcsak sejtették, hanem bizonyosan tudták, hogy hiába várnak, az éj elmúlik anélkül, hogy leányukkal találkoznának, bizonyosan érezték, hogy sohasem érkezik meg” (465). Vajkayék befelé figyelnek, magukba zárkózva, a félelemtől dermedten, mintha nem is érzékelnék a körülöttük zajló eseményeket: „Nem is ők maguk vártak már. Minden tárgy köröttük és minden ember maga a várakozás volt. A tárgyak álltak, az emberek jöttek-mentek” (465). Vajkayék körül szinte mindenki nevet. Környey „Hahotázva köszöntött barátjára” (465). A másnapos párdúcok pokoli mulatságokkal töltik az időt. Az alkoholista latintanár napközben le sem feküdt, csak pálinkát hajlandó inni, ezért társai a régi tréfát űzik vele. Priboczay „Gyufát gyújtott és óvatosan Szunyogh szája elé tartotta. Nagyot nevettek. – Vigyázat, – szóltak többen – fölrobban, meggyullad...” (469). Pacsirta szülei igyekeznek észrevétlenek maradni, nem vesznek részt a társalgásban. A legkeményebb ivó, Szunyogh látszik a társaság legjózanabb tagjának: „Castigat ridendo mores” („Nevetve

javítja az erkölcsöket”), idézi a francia Jean Baptiste de Santeuil (1630-1697) újlatin költő – jobbára Molière közvetítésével ismert – mondását.²²⁹ A dolgok megváltoztatásának a legjárhatóbb útja, ha rámutatunk abszurditásukra, s kinevetjük őket. E belátáshoz nem elég bölcsnek lenni, de *lelki elengedettségre* is szükség van, amely teljességgel hiányzik Pacsirta apjának a lényéből. Vajkay legszívesebben láthatatlanná válna, égő gyomrára tejet iszik, de belül lelkiismeret-furdalás is mardossa, ezért fogadkozik önkéntelenül: „– Pincér, egy csizma sört. No, öreg. – Nem, azt már nem merem. Semmit, semmit. Soha többé” (467).

Az önmarcangoló bűnbánattal a féktelen életöröm áll szemben. Az elbeszélő mindkét végtől távolságot vesz: „mikor Környey elé tették az üvegcsizmát, mohó élvezettel kebelezte be a gyönygyöző, hús sört feneketlen gyomrába. Természetesen követték őt a párducok, vagy tizen, kik a kaszinói kárlátóról jöttek, melyen ma délelőtt hatkor hideg malacvelőt ettek ecetes uborkával és jól »bevörösboroztak«” (467). A párducok rendes heti összefüvetelének a másnapján lényegében mindenki szeszmergezésben szenved: „Ügyszólván egész nap ruhástul feküdtek otthon a díványon és gyógygatták magukat. Az asszonyok otthon ültek, ápolták a betegeket” (473). A patikálátogatás is része az utógondozás szertartásának: „Csak délelőtt tizenegyor mentek el pár percre a férjek Priboczayhoz, ki a Mária-gyógyszertárban, mint hű mulatótársuk, régi párduc, szakszerűen gyógykezelt, kikúrálta őket. Ekkor a patikában kinek-kinek egyéni ízlése és betegsége mérve szerint gyógyszereket kevert folyadékokból” (475). A jelenet beállításával az elbeszélő ugyanakkor nem vitatja el az alkoholbeteg latintanártól, hogy a műveltség tartást ad neki: megőrizve méltóságát ezért utasíthatja keményen rendre magáról megfélekezett egykori diákját: „– *Silentium*, – szolt Szunyogh, felemelve reszkető ujját és végtelen kicsinyléssel nézett át ezen az inci-finci lovagon – *silentium*” (473).

A vonat négy órát késik, s a resti teraszán helyet foglaló társaságban egymást váltják a jelenetek. Környey részletesen beszámol a párducok összefüvetelének záró mozzanatairól. Ezekről az eseményekről az ő előadását összefoglaló narrátor közvetítésével értesül az olvasó, ezzel magyarázható a történetmondás metszően ironikus hangneme. A színjáték változatos formái kísérik az ivászatot. A krónikás kitér arra, „ki mikor dőlt ki és ért haza,

²²⁹ Egyes kommentárok a szatíra szellemének megtestesüléseként értelmezik e mondást. Vö. 2011, 01. *Courte synthèse sur la formule „castigat ridendo mores”*. Etudier. com. Récupérée 01, 2011, à partir de <http://www.etudier.com/dissertations/Courte-Synth%C3%A8se-Sur-La-Formule-Castigat/124116.html>

lábon-e, kocsin-e, egyedül-e, vagy attól az irgalmas szamaritánus bizottságtól támogatva, mely a tökrészeg párducokat mint hullákat elszállítja” (477). Vaskosan nevetséges bohózatba illő a multság utolsó jelenete: „Hajnal felé, mikor mind eláztak [...] Környey vak tüzilármát csapott, odarendelte a tűzoltókat, kik parancsára levizipuskázták a kompániát. Innen tűzoltókocsikon vészelt fújva robogtak az utolsó állomásra, a gőzfürdőbe” (477). Miután a társaság tagjai kivetkőztek magukból, levetkőznek a fürdőben az osztrák vadászfőhadnagy kivételével, aki „Sárgagombos, katonai felöltőjében, sapkával fején, karddal oldalán, aranycsillagokkal hajtókéjén lépett be a harmincfokos forró medencébe. A társaság megélt, mint igazi hőst, mire ő kirántotta kardját. Majd tisztelgett, s amint bejött, merev díszlépésekkel ki is ment a medencéből az előcsarnokba, onnan az utcára. Fegyverkabátjáról még csöpögött a víz s mikor tovább haladt a reggeli levegőben, óriási gőzfleg képződött körülötte. Az egész leírhatatlanul kedélyes, elmés, ötletes volt, érdemes arra, hogy megörökíttessék a párducok jegyzőkönyvében, melyet Füzes Feri vezet” (479). Az előszóban előadott beszámoló lejegyzett formában a komikus eposzt, a narrátor által összefoglalt változatában pedig a hősi epika travesztizációját képviseli: „A párducok hallgatták ezt a beszámólót, mely kiterjedt a legapróbb részletekre, egy lelkiismeretes történetíró pontosságával, ki adatokkal szolgál a majdan hálás utókornak. Olykor hahotáztak is a hallgatók, ökredezve nevettek, de mindnyájan halványoknak látszottak” (479).

Szerepek áthelyeződése történik meg az előadásban: a játékosok saját történeteik hallgatóivá válnak. A múlt költészete performatív eseménybe vonja be a résztvevőket: az újramondás rendkívüli tulajdonsággal ruházza fel a szereplőket, a nevetséges mutatványokat nagy tettek színében tünteti fel, amelyek máris történelmi jelentőséggel bírnak. Az egész közösség életére nagy hatást gyakorló események érdemesek a megörökítésre. A párducok multságának az előadása színházi alaphelyzetet teremt, s lehetővé teszi látó és látott, néző és szereplő távlatának a felcserélését. A hallgatók élvezik az előadást. A közösen átélt események újraalkotása (*poieszisz*), az *otthonos világ* megteremtése iránti igényüket elégíti ki. A narratív előadás láttatni enged, ahogy a szerepek áthelyeződnek, s a szereplők szembesülnek önmagukkal, „a megismerő látás és a látó újrafelismerés” esztétikai élvezetében.²³⁰ Vajkay Ákos érzékeli az elképzelt és az átélt valóság közötti átmenetet: „Általában az egész asztal

²³⁰ Hans Robert Jauss: *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai*. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán, In. *Olvasáselméletek*. Szerk. Dobos István, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001. 109. p.

ködben rémlett előtte. Amint nézte ezeket a fakó arcokat, lekókadtt fejeiket [...] úgy rémlett, hogy álmodja, ami itt van és alvilági árnyak között ül maga is, mint valami kísértet” (481). A szó átfogóbb értelmében is jelentős szerepet kap a regényben az *átmenet létmódja* Pacsirta elutazása és megérkezése között. Közismerten az ember kettős, természeti és kulturális meghatározottsága idézi elő, hogy rendre küszöbhelyzetekbe kerül, s az egyik állapotból a másikba vezető átmenet határozza meg létezésének az alapfeltételét.²³¹ A párducok a beavatáskor szokásos rítusok eljátszásával befogadják Vajkay Ákost, a régi „cimborát”, aki rászolgál a bizalomra. Újdonsült ismerősei meghittent köszöntik, akikről azt sem tudja, kicsodák, mert nem emlékszik az éjszaka minden mozzanatára: „Egy madárképű ripacs, valami kardalos, ki a seregélyre emlékeztetett, odanyújtotta Ákosnak a kezét” (479). Környey sem csodálkozik, hogy Vajkayékát az állomáson találja az esti látványosság nézői között. Barátságosan csatlakozik hozzájuk a másnapos társaság, s csak később derül ki, miután Ákos percenként megnézi az óráját, hogy Vajkayék Pacsirtára várnak. Ákos beilleszkedése a párducok közé tehát tökéletesen sikerült a befogadók szempontjából, ő azonban legszívesebben láthatatlanná válna, tehát szeretné visszanyerni régi arcát. A rosszullett, a test elváltozása az átmeneti állapot megkülönböztető jegye.

Az elutazás és a megérkezés jellegzetes átmeneti rítus. A félelem azért keríti hatalmába az apát, mert ő átlépte azokat a határokat, amelyek családfőként létezését keretezték. Több okkal érez tehát lelkiismeret–furdalást, ezért igyekszik visszaváltozni azzá, aki volt lánya elutazása előtt: „Nyugtalanosága elérkezett addig a pontig, melyen már megszűnik az önvád okozta tépelődés, fölmondja a szolgálatot a gondolkodás és helyét a bódulat váltja föl, mely csak tördelt, értelmetlen szavakat tud rebegni. Nem gondolt ő már semmire, nem képzelődött, hogy mi történhetett és mi történik majd, csak föl-fölsóhajtott, hogy lázát táplálja” (485). Vajkayné feltétel nélkül szereti a férjét. Teljes odaadással nyújt figyelmesen segítséget társának a legválságosabb helyzetekben: „Anyá, aki épolý ideges volt, rámosolygott, hogy csillapítsa őt, és odaadta kezét, hogy szorongassa. Mindkettőjük keze hideg volt. Reménytelennek látszott minden” (485).

²³¹ Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok. Az ajtóhoz és a küszöböz, a vendégszeretethez, az örök-befogadáshoz, a terhességhez és a gyermekágyhoz, a születéshez, a gyermekkorhoz, a serdülőkorhoz, a beavatáshoz, a felszenteléshez, a koronázáshoz, az eljegyzéshez, a házassághoz, a temetéshez, az évszakokhoz és más egyébhez kapcsolódó rítusok módszeres elemzése.* Kultúrák keresztútján 9. Ford. Vargyas Zoltán, MTA Néprajzi Kutatóintézete, PTE Néprajz-Kulturális Antropológiai Tanszék, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.

A rozzant mozdony emberi lényként viselkedik, ezért válhat Vajkay metaforikus helyettesítőjévé: „Két meggyújtott piros lámpájával, mint valami véres szemmel, erőlködve nézte az utat az éjszakában, óvatosan közeledett, tapogatózva, hogy valakinek a lábára ne lépjen” (489). Ákos is rosszul lát, akárcsak az egy hét távollét után visszatérő kávédaráló, s a másnaposság feltehetően vörösbe borult szemén is meglátszik. A szülők öt lépésről sem ismerik fel Pacsirtát, csak a poggyásza alapján tudják azonosítani a homályból kibontakozó nő „érthetetlen” látványát. Az egymásra találás zajos jelenetét, „ezt a színpadi kitörést” a szülők hangját utánózva kigúnyolja valaki. A katarzist ismét váratlan, kiszámíthatatlan, csúfondáros történet zavarja meg: „Mindhárman fölriadtak a viszontlátás öntudatlan örömeiből. Arcukra fagyott a mosoly” (495). Az én határainak az átlépése, az átváltozás, a személyiség egységének a megbomlása a látó és a látott összjátékában mutatkozik meg. Pacsirta idegen látványt jelent szüleinek, akik nem egy átváltoztató élményben részesültek lányuk távollétében, s ezt a folyamatot az elbeszélő előadásokban nyomon követhette az olvasó. A távolból megérkező metamorfózisára azonban csak a levelét olvasó apa nézőpontjából nyílt eddig rálátás. Pacsirta szokásai mintha semmit sem változtak volna. Takarékoságból nem engedi, hogy bérkocsin hajtassanak haza. Pacsirta önfeledten lóbálja a kalitkát, az apa „szórakozottan bámult a földre és nem hallotta, mit beszél leánya és felesége” (499). Mintha a kalitkába zárttság fejezné ki a magányra ítélt családtagok világának bezárulását. Mindenki magára marad a terhével.²³²

Ijas Miklós kávéházi leshelyéről megpillantva a hazafelé tartó három alakot olyan gyerekes elszántsággal készít vázlatot a megírandó témáról, mint Esti Kornél a fiamei vonatúton történt megrázó eseményekről: „Legott kivette jegyzőkönyvét és állóhelyében fölírt valamit, valami fontosat, amit soha, de sohasem szabad majd elfelejtenie. Ezt írta: »*Szegény Pacsirta szüleivel éjjélután megy. Széchenyi-ucca. Hordár.*« A jegyzőkönyvet visszatette zsebébe. De aztán még egyszer kivette, hosszan bámulva a jegyzetet, valamin tépelődve. És kezébe kapva irónját három nagy felkiáltójelet írt utána” (505 és 507). Az írói hivatás szenvedélyes gyakorlása azonban az ironia prizmáján át is komoly feladatnak látszik. Vajkayék a Baross-kávéház előtt haladnak el, ahol „Csinos Józsi üres székeknek, asztaloknak húzta csodaszépen a Gésák és Szulamit legújabb dalait” (507). Függetlenül attól, hogy mit játszik a hegedűs a Gésákból,

²³² A kalitkába zárt madár jelképezi az *Édes Annában* az emberi helyzetet, a *conditio humanat*.

a regény olvasója emlékszik arra, hogy a színházi jelenetben a „Csúf, csúf csak-ugyan” kezdetű betét dal szólalt meg. A kávéház előtt elhaladó Pacsirta – aki énekes madárról kapta becenevét – nem képes érzékelni a Gésák zenéjének ezt a csúfondáros utalását, az állomáson viszont nem akarja megérteni a sötétben lapuló kamasz gúnyolódását. Vele szemben Vajkay dühödten válaszol az első kihívásra, de csendben marad az utóbbi esetben.

Pacsirta Kisasszony napján tér haza. Indulás előtt ünnepi misén vesz részt. Ekkor „gyüleseznek a fecskék és elrepülnek meleg partokra, Afrikába. Utána csak a vénasszonyok nyara következik” (509). Pacsirta is költöző madár nevét viseli. Többféle szempontból is *átmenetet jelenít meg* a mű: egyik helyről, életkorból, évszaktól, állapotból a másikba vezet, míg átvitt értelemben elérkezik a reménybe vetett hittől a teljes lemondásig. Talán erre a megrendítően végzetes változásra utal a regény talányos jelzője: „Mély éjszaka volt” (509).²³³ Vajkayék a parkba benézve *haldokló rózsákat* látnak. A regény mintha Kosztolányi őszi verseit olvasná, szembeállítva Sárszeg árnyékvilágát a *Vörös hervadás*, és az *Őszi reggeli* varázslatos ragyogásával: „Milyen hirtelen jött. Nem fönségesen, nem halálosan, nem nagy pompájában, arany levélszőnyegével és gyümölcsös koszorújával. Kis ősz volt ez, alattomos, fekete, sárszegi ősz” (511). A kérlelhetetlen természeti törvény hatálya alól a személyes élet sem kivétel. A szereplők hallgatólagosan elfogadják az idő visszafordíthatatlanságát. Meggyőződés nélkül, gépiesen ismételt szavaik az újjászületésbe vetett hit megrendülését visszhangozzák: „– Még lehet szép idő, – mondta Pacsirta. – Lehet, – mondta anyja. – Lehet, – mondta apa is” (511). A helyváltztatás a magány védelmét biztosító környezet elvesztését jelenti, ezért szinte menekül Pacsirta az átmeneti helyzetből: „Alig várta, hogy átlépje az otthon küszöbét” (511). „Állj elem, – parancsolta anyja, bizonyos öregasszonyos katonaregulával – egyenesen (513). A „katonaregula” kifejezés Pacsirta szokatlan ruházatához, viharvert külsejéhez is kapcsolódik, mivel úgy veti le „esősipkáját, esőköpenyét”, mint a csatából megtért, elcsigázott katona (513). Pacsirta lényének a külső és belső megjelenítése ez után a tej és a tejtermékek hasonlatának a fokozásos

²³³ Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok. Az ajtóhoz és a küszöbhez, a vendégszeretethez, az örökbefogadáshoz, a terhességhez és a gyermekágyhoz, a születéshez, a gyermekkorhoz, a serdülőkorhoz, a beavatáshoz, a felszenteléshez, a koronázáshoz, az eljegyzéshez, a házassághoz, a temetéshez, az évszakokhoz és más egyébhez kapcsolódó rítusok módszeres elemzése.* Kultúrák keresztútján 9. Ford. Vargyas Zoltán, MTA Néprajzi Kutatóintézete, PTE Néprajz-Kulturális Antropológiai Tanszék, Budapest, L'Harmattan, 2007.

halmozásával bontakozik ki, s olyan kellemetlen hatást vált ki, mint ugyanak az ételnek a mértéktelen fogyasztása: „Csakugyan meghízott a sok tejtől, tejföltől, vajtól. Szája tejszagú volt, haja tejfölszagú, ruhája vajszagú” (513). Az émelyítő ételek sorába illeszkedik a Pacsirtához hasonlóan alaktalanná vált torta, „mely piskótatésztából készült s kávékrémmel volt töltve [...] az úton kissé összenyomódott a ruhák közt s oldalt kifolyt a tölteléke, elmaszatolódott a fehér papírra” (519). A tönkrement étel gusztustalan látványt nyújt. Pacsirta viszolyogtató külsejét aránytalan testrészei és bőrfelületének a sérülései okozzák: „a hízás nem használt neki. Vastag, duzzadt hurkák rakódtak mellére, orrán pörsenést kapott, nyaka mégis hosszú volt. Hosszú és sovány” (513). A Tarkövön készült fényképen látható Tigris, Pacsirta kedvenc állata, „lógatva emlős hasát, melyben a vadászaton éveken át annyi sörétet kapott, hogy az csörgött tőle és Béla bácsi szellemes megjegyzése szerint valóságos »vaskutya« lett” (519). A félelmetes ragadozóról elnevezett háziállat a vadászkutya szálnalmas torzképét nyújtja. Pacsirta émelyítően becéli kalitkában tartott új szerzeményét: „Nézzétek, milyen aranyos. Tubi, Tubi, Tubica. Aranyos kis Tubica. Nem cukros?” (515) Az ágrólszakadt madárról azonban az elbeszélő kíméletlen iróniával állapítja meg, hogy „Nem volt szép galamb. Kopott, borzas kis galamb volt” (515). A regény címszereplőjéhez kapcsolódó csúnya, torz, sőt, visszataszító jelenségek a lélektani szakirodalomban az *undort* kiváltó források közé tartoznak. Mi a közös bennük? Először Charles Darwin,²³⁴ majd közel hetven évvel később a magyar származású Angyal András²³⁵ írta le az undor eredetét, természetét s élet-tani szerepét, de egészen az elmúlt két évtizedig a lélektan elhanyagolt kérdéskörének számított. Angyal szerint a legérzékenyebb testtáj, a száj váltja ki az érintkezés közelségének függvényében a viszolyogtató érzést. Szembeötlő milyen sok szó esik ismételten Pacsirta rossz, odvas fogairól, kellemetlen leheletéről. Pacsirta hosszan beszámol szüleinek írt levelében a fogfájásáról, haza érkezése után pedig gyerekesen mutogatja romlott fogait: „A villanycsillár alá állt, száját kitátotta, hogy anyja belenézhesen s mutatóujját kíméletesen hátrafelé tolva egy odvas, barnás fogra mutatott, melynek fele hiányzott” (523). Darwin álláspontja szerint az undor az

²³⁴ Charles Darwin: *The expression of the emotions in man and animals*. Chicago, University of Chicago Press, 1965. (Original work published 1872.)

²³⁵ Andras Angyal: *Disgust and related aversions*. Journal of Abnormal and Social Psychology, 36, 393-412. pp.

ételeltetés élményéből ered. A *disgust* a szó szoros értelmében azt jelenti, hogy „kellemetlen az ízés számára”²³⁶. A regény gazdagon kiaknázza a házi és az éttermi koszt összehasonlításában rejlő lélektani játék lehetőségét. A hazatérő Pacsirta első kérdéseinek egyike inkább állítást fogalmaz meg, amikor az Arany Sas „szörnyű” ételei iránt érdeklődik. Vajkayék buzgón bizonygatják, mennyire hiányzott Pacsirta főztje, de miután érintkezésbe kerültek ízletes ételekkel, vélhetően ellenérzéssel fogadják lányuk étrendre vonatkozó javaslatát: „Talán köményleves, rizses hús. Meg egy kis darásmetelt. Torta is van” (529). Az étterem válogatott finomságai nemkívánatossá teszik a fűszert is nélkülöző házi kosztot, ezért valósággal nevetésre ingerlő Pacsirta lelkes fogadkozása: „Apus, meg kell híznod. Értetted? Majd én főzök neked” (529).²³⁷ A regény nyelvének rétegzettség, az elbeszélő előadás befogadói távlatának a játéka szinte kizárja az egyértelmű jelentéstudományt. A szöveg ellenáll a teremtet világot megelőző lélektani tételek visszaolvasásának. Ennek tudatában érdemes mérlegelni a címszereplőhöz kapcsolódó taszító jelenségeket. A regény utolsó fejezetének alcíme ironikus bejelenés, amely az előadott történet tanító célzatosságát sejteti: *„melyben a regény 1899. év szeptember 8-án, pénteken véget ér, de nem fejeződik be)*. A mű tizenhárom fejezetből áll. A közhiedelem szerint ehhez a számhoz sokféle babona kötődik, és szinte valamennyi szerencsétlen jelentésű. Nem csodálkozhat az olvasó azon, hogy kiszámítható várakozásnak ezen a ponton sem felel meg a regény.

A szülők az otthon menedékében csókokkal halmozzák el lányukat, kitörésszerűen. A jelenet ismétlődése *egyszerre megingdító és nevetséges*: „Benn viharosan megölelte az anyja. – Most pedig, – szolt – össze-vissza csókolom az én lányomat. Cipp-cupp, cuppogtak a csókok” (513). „– Isten hozott lányom, – mondta apa... ő is megcsókolta mind a két orcáját. Csitt-csatt, megint csattogtak a csókok” (515). A bekövetkező eseménnyel azonos hangok utánzása a vaskos komikumra építő bohózathoz közelíti az elbeszélő előadást. Ezzel szemben az erkölcsi és az esztétikai érték mintha egyesülne Pacsirta fényképének az áthelyeződő megjelenítésében. Pacsirta elfordítja fejét a fényképen, hogy arcát eltakarja a lencse elől, „egyik kezével Etelka néni-be, másik

²³⁶ Charles Darwin i.m. 256. p.

²³⁷ Az undor egyik kiváltója némely szakírók szerint éppen a jó ételt követő minőségromlás. *Tegyük helyére az undort!* Szerk. Kulcsár Zsuzsanna, Várnai Dóra, Rózsa Sándor, Sági Andrea. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2011. 10. p.

kezével a falba fogózva, mintegy védelmet keresve valami ellen, amitől félt” (521). Az apa egyedül a lányát nézi. Az elbeszélő és a szereplő szavai egymásba fonódnak, s a tekintetük is találkozik. Szépnek egyedül Pacsirta mozdulata látszik, „a kétségbeesett menekülés mozdulata, mely szép volt, különben arca alig tűnt elő” (521). A megértő tekintet érzékeli a testbeszéd apró jelzéseit, s mintha a céltalan létezésben nyugvópontot találna. A szereplő és a történetmondó hangjában együtt szólal meg a részvét: szépnek mutatkozik a megtört ember védekező tartása a kiszolgáltatottsággal szemben.

TÖRTÉNELEM ÉS RETORIKA KOSZTOLÁNYI HÁBORÚS ÍRÁSAI A ZSIDÓSÁGRÓL

Történelem és retorika: e két fogalom kapcsolata nem minden feszültségtől mentes. A nyelvi közvetítés mozzanata az egykori esemény tárgyszerű bemutatásának, vagy hiteles ábrázolásának a módozataiból sem iktatható ki. A történelem, bármi legyen is az, akár a megértés, akár a megjelenítés a visszatekintés célja, önmagában nem, jobbra csak elbeszélt alakban válik hozzáférhetővé. A történész előadása is megalkotott: az egyes események nem elszigetelten, de szóképek által létrehozott történeti mezőben, narratív szerkezetbe ágyazva léteznek, ennél fogva az esemény egyszerre értelmezhető a történet elbeszélésének, illetve az elbeszélt történetnek a szintjén. Az irodalmárt jobbra az előbbi, a történészt az utóbbi érdekli. Egy dolog elbeszélése elejétől a végéig (*diegézisz*) a nyelv megnevező, megállapító, vonatkoztató működésének a tételezésén nyugszik. Ismeret, tudás és beszéd egységének megbomlása azonban kézenfekvő tapasztalat lehet olyan alkotó számára, kinek legfőbb foglalatossága írásművek létrehozása. Az állítás „egyértelműségével” szemben mindazok a poétikai tevékenységek, amelyeket a szinte mindig ironikusan fogalmazó Kosztolányi folytatott, elbizonytalanítják a jelentést: a nyelv általi létesítés a szépirodalomban, vagy az olvasó meggyőzését szolgáló műveletek az újságírásban, megismerés és retorika összeegyeztethetőségének a nehézségeire figyelmeztetnek.

Kosztolányi háborús írásainak a retorikája ellenszegül az egyértelműsítő magyarázatnak. Tanulságos példáját szolgáltatja ennek *A pillanat* című tárca, mely a háború kitörésének a híret örökíti meg. Az olvasónak fel kell figyelnie hang és nézőpont összetett játékára. Az esemény egyidejű átélője számára a látvány, a véletlenszerűen feltáruló kép érzéki ereje és lebegő többértelműsége magával ragadó, ezért lelkesült, s nem a háború kitörésének a híre lelkesíti: „az életünk rendje fölborult, csak később, egész váratlanul döf szíven a pillanat. Mindnyájunknak mást és mást jelent.”²³⁸ A háború bejelentése – mutatott rá az író – „színházi alaphelyzetet” teremtett, s az emberek megakarták ragadni ezt a pillanatot, mert úgy érezték, hogy közvetlenül a történelem alakítóivá

²³⁸ Kosztolányi Dezső: *A pillanat*. *Nyugat* 1914. 18–19. szám, Figyelő, 335–336. pp.; In: Kosztolányi Dezső: *Füst*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1970. 71. p.

válhatnak.²³⁹ A hétköznapiok elkallódnak a történelem emlékezetében, s a viszszafejtés ellen hat.

Teremtett nyelvi világokban elsősorban a beszédhelyzet, s a szöveghelyzet függvénye, mit jelöl egy kifejezés. Végül soron a történész írásműve sem vonhatja ki magát a szöveg retorikai szerveződésének a hatálya alól, jóllehet itt – legalábbis elvileg – adottak azok a faktuális feltételek, amelyek mellett ténylegesen ellenőrizhető egy megnyilatkozás referenciális értéke. A fikcionális beszédmódok és a történelem „empirikus eseményeiről” szóló diszkurzusok, abban legalábbis nem különböznek, hogy a valóságra vonatkoztatható jelölt hitére alapozva tulajdonít nekik jelentést az olvasó.

A nyelv retorikai természetének a félreértése az alapja a „szövegszerű” és a „világszerű” irodalmi alkotások éles szembeállításának a hazai irodalomtörténet-írásban. A referencia kérdését firtató viták magától értetődőnek tekintik a fenti kételemű konstrukciót, holott az olvasás folyamatában ez a modell egyszerűen követhetetlen. A nyelvi jel működése, kétféle, egymástól elválaszthatatlan, de egyensúlyba soha nem kerülő szerepe, megnevező, ábrázoló, illetve tételző, jelentést létesítő tulajdonsága csakis egymással kölcsönhatásra lépve érvényesülhet az olvasásban. A befogadó nem rendelkezhet a lehetőségként minden szövegben adott, de minden egyes esetben másként kibontakozó jelölő folyamatok fölött, amelyeknek a megközelítése a poétika és az értelmezés összekapcsolását igényli, s nem az egyik vagy a másik nézőpont kizárólagossá tételét. A „referencia pillanata” feltartóztathatatlanul eljön minden szövegmagyarázatban. Kosztolányi háborús írásai a zsidóságról konkrét eseményekhez kapcsolódnak, a szavakat bennük tehát nemcsak más szavak, de mondhatni a történelem is megelőzi. A közlemények viszonya a környező világgal ugyanakkor Kosztolányi esetében roppant összetett kérdés, mivel tárcái ötvözik a novella, a riport és az esszé stílusjegyeit, és ebből következően átjárhatóvá teszik a – rögzíthetetlen értelmű – „szépirodalom” és az újságírás közötti határokat.

²³⁹ Kosztolányi egyidejű beszámolójával szemben Babits negyedszázaddal később, tehát merőben más hatástörténeti helyzetben idézi fel, mit jelentett számára a háború kitörésének a pillanata: „Ebéd után hirtelen elborult, szinte egészen sötét lett, mint itéletnapján, a fák derékban megcsavarodtak, az udvar közepén hatalmas portölcsér emelkedett, s az emeletről egy ablaktábla csörömpölve zuhant a pázsitra. A kapu fölött magától csöngött a drótsengő. Minden olyan volt, mintha csakugyan valami kozmikus erő ragadta volna meg a világot, s az elemek harcával jelentené be, hogy ezentúl minden másképp lesz, mint eddig volt. Valóban minden másképp lett, s azon a napon derékba törve, kétfelé oszlik az életem, mint különben talán mindenkié, aki akkor már ember volt.” Vö. Babits Mihály: *Curriculum Vitae*. 1939. február 3., In. Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok*. Második kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978. 682–683. pp. (Babits Mihály Művei)

Háborús viszonyok között nemcsak a szólásszabadság külső korlátozásával kell számolni, de a véleménynyilvánítás közvetlenségének az önkéntes visszavételével is: „a cenzúra – írja Kosztolányi – nem csupán afféle ellenőrző intézmény. Ha eltörölnék, akkor is élne. Cenzúra van bennünk, mindnyájunkban, kik beleszülettünk ezekbe az időkbe.”²⁴⁰ Kosztolányi idézett, első cenzúráról szóló írása, 1916. december 20-án jelent meg *A Hétkben*, a második, *A kedves cenzor*, a *Pesti Napló*ban, 1918. október 29-én. A nyelvi fellépések, különösen ilyen zord időkben, körültekintő retorikát igényelnek. Kosztolányi némely írása az újszövetség tanításának szellemében a „Legyetek könyörületesek!” – felszólítással foglalható össze. A megszólítottak hiányában, a másik jóváhagyása nélkül azonban eldönthetetlen a beszédcselekvés, a performatív megnyilatkozás sikerültsége.

Nincs mód ezúttal kifejezni, hogy a történelem értelmével szemben támadt kétségek hogyan fogalmazódnak meg ugyancsak a retorika kérdéseként Kosztolányi írásaiban. A történelmet nem lezárt egységnek tekintette, hanem folyamatnak, amelybe az értelmező a maga korának hatásösszefüggései által meghatározva lép be, „hiszen benne élünk a történelemben”.²⁴¹ Felfigyelt jelenlét és jelentés elválására, arra, hogy az átélt történelmi pillanat jelentése elhalasztódik, s csak később társul hozzá értelem: „Azt hiszem, mindenki számára más és más pillanatban válnak jelentőssé és érzékelhetővé a végzetes események. Ez nem az a pillanat, mikor megtörténnek.”²⁴² Az átélt esemény megértése tehát később következik be, maga is villanásszerűen. A *jelentés* keletkezésének a „pillanata” ismét *jelenlét*-hatást vált ki: „Meg kell várnunk a pillanatot, a tragikus pillanatot, amikor valami kis motívum a közelünkbe hozza, személyessé teszi, és mindnyájan – külön-külön – egyénien értjük meg, a sugallat közvetlen közlőképessége által, hol vagyunk és hová tartunk. Nem tudnunk, éreznünk kell a történelmet. Azzal az érzéssel, mellyel önmagunkat érezzük, a sugallat zsigerekig ható testi erejével.”²⁴³ Kosztolányit foglalkoztatta a történelmi tapasztalat időbeli meghatározottságának kérdése, az értelmezés távlatainak változása a résztvevő, a tanú, a kortárs, illetve a visszatekintő viszonylatában. Írásai érzékeltetik, hogy a tömegmédiум szerepét akkor betöltő napilapok szalagcímei milyen erőteljesen alakították a háborúról alkotott képet, s szinte elő(re) írták a bekövetkező eseményeket.

²⁴⁰ Kosztolányi Dezső: *Az újságíró álma*. In. Kosztolányi Dezső: *Füst*. 353. p.

²⁴¹ Kosztolányi Dezső: *Az élet tánca*. In. i. m. 235. p.

²⁴² Kosztolányi Dezső: *A pillanat*. In. i. m. 70.

²⁴³ i. m. 71. p.

Az újságíró Kosztolányi nyelvhasználata sem nélkülözi az iróniát, ezért ellenáll a jelentésszűkítő ideologikus olvasásmódnak. E szabály alól még az olyan, látszólag teljesen egyértelmű írások sem kivételek, mint az antiszemita közbeszédet pellengérré állító *Éjszaka a vonaton*. A zsidóellenes kirohanásokat hallgatva az érintettek csak megilletődötten bólogatnak, mintha dicsérnék őket. Kosztolányi megjelenítés módja zavarba ejtően többértelmű. Az olvasónak kell eldöntenie, miről árulkodik a mozdulat: szerencsétlen szellemi restségről vagy éppenséggel játékos fölényről, amely egyszerre teszi nevetségessé a közhelyet, s kerüli el bölcsen az összeütközést. A felkavaró beszámoló nyitva tartott befejezése merészségre vall, illetve olyan szabadgondolkodóra, akinek csak az írásmű törvénye szab saját mértéket. A korábban idézett újságcikk, *A pillanat* iróniája is megtévesztő lehet. Az egyidejű beszámoló bizonyos részleteiben úgy tűnik, mintha Kosztolányi igenelné a háborút, holott a megfigyelt jelenségben feltárulkozó összefüggés felfedezése villanyozza fel: a kor embere azért ragadja meg oly hevesen a kínáló lehetőséget, mert a történelem színpadára akar kerülni. Ellenpéldaként talán a *Szű*²⁴⁴ című írás említhető, mely a megszokottnál mérsékeltebben szólaltatja meg az iróniát.

Az elbeszélő vonatra várva a pályaudvaron zsákhegyet fedez fel. A különös építményt nézve az író képzelete életre kelti az elvesztett otthonokat, amelyekből egy-egy menekült valamit a zsákjában magával hozott. Aki megtalálja a holmiját, „az első pillanatban szinte-szinte ölelkezik vele”²⁴⁵. Egy kitömött mókus, egy hálósipka, baba, vagy kispárna a menekülők családtagjai. A szemlélődő kívülálló, de megrendülten sorsközösséget vállal a kiszolgáltatott emberekkel: „...éreznem kell, hogy ma a kis család egy nagy családdá alakult, és ennek a nagy családnak én is tagja vagyok. Itt van a család a pályaudvaron, az utcán, az egész földön. Be lehetne teríteni az egész földgolyót e csíkos ruhákkal, e vörös és pecsétetes abroszokkal, e bitang jószágokkal, mi pedig leülhetnénk mind, ehhez az asztalhoz. Ez az egész emberiség családi köre, vacsorázó asztala lenne.”²⁴⁶ A tárgyak magukon viselik a fájdalomak véseteit: „Mindegyik egy kis oltárka.”²⁴⁷ A menekült beraktározott otthonának a szíve dobban meg, amikor egy zsákban megszólal az ébresztőóra.

²⁴⁴ Kosztolányi Dezső: *Szű*. Világ, V. évf. 328. sz., 1914. december 10.; In: Kosztolányi Dezső: *Füst*. 91. p.

²⁴⁵ Uo.

²⁴⁶ i. m. 92. p.

²⁴⁷ i. m. 93. p.

Jóllehet Kosztolányi távol tartotta magát a közvetlen politikai cselekvéstől, újságcikkei mégis érintkezésbe kerültek ezzel az övezettel. A galíciai menekültek védelmében írt cikk megrendelője az *Egyenlőség* című lap volt, amelyben Kosztolányi Dezső rendszeresen publikált 1916 és 1918 között.²⁴⁸ Az *Egyenlőség* a magyarországi neológ zsidóság szabadelvű fóruma volt, a valósi és kulturális közösség gondolatát képviselte, a nemzetiségi elzárkózással szemben az önkéntes asszimilációt hirdette bizonyos hagyományok megtartásával.²⁴⁹ Ennek az eszménynek a Galíciából menekült zsidók nyilvánvalóan nem tudtak megfelelni, ugyanis „a történelmi Magyarország határain kívül éltek, következésképpen nem érezték magukat magyarok; magyarul nem tudtak, és a legcsekélyebb mértékben sem azonosultak a hivatalosan deklarált háborús célokkal. Viszont belevetették magukat a háborús nélkülözések talaján burjánzó feketekereskedelembé és sokan közülük hihetetlenül rövid idő alatt irigylésre méltó vagyonra tettek szert.”²⁵⁰ A menekültek befogadását szorgalmazó lap támadásoknak tette ki magát, ugyanis a közvélemény ellenzte a tömeges beáramlást, s nem tett különbséget kisemmizett menekült és ügyeskedő hadseregszállító között. Az *Egyenlőség* főszerkesztője, Szabolcsi Lajos ezért kéri fel bizalmasan régi barátját, Kosztolányit, hogy keresztény magyar íróként vezércikkben védje meg „ezt a szerencsétlen tömeget, mely nem »bevándorol«, hanem »menekül« hozzánk.”²⁵¹

Annyi bizonyos, hogy a nagy háború új korszakot nyitott a modernitás történetében, s Kosztolányi újságcikkei e fordulaton belül jól érzékeltetik azt a változást, amely a magyar zsidóság helyzetében 1916–1917 táján bekövetkezett.²⁵²

²⁴⁸ Kosztolányi Dezső: *Mi, huszonötezen...* *Egyenlőség* XXXV. évf., 35. sz., 1916. augusztus 26., 1-2. pp.

²⁴⁹ Vö. Lőrincz Anita: *Kosztolányi Dezső és az Egyenlőség című folyóirat kapcsolata*. In: http://kosztolanyiololdal.hu/sites/default/files/kd_es_az_egyenloseg.pdf

²⁵⁰ Borsányi György: *Zsidók a munkásmozgalomban*. Világosság, 1992, 2. sz., 147. p.

²⁵¹ Szabolcsi Lajos: *Két emberöltő. Az Egyenlőség évtizedei (1881–1931)*. MTA Judaisztikai Kutatócsoport, Bp., 1993. 184. p.

²⁵² A történetírásban nem alakult ki egységes álláspont a zsidóellenességgel szembe forduló Egyenlőség szerepvállalásával kapcsolatban. A katonai szolgálat elkerülésének megkísérlése bizonyos foglalkozási ágakban – kereskedők, orvosok, ügyvédek, szabad értelmiségiek – az életmódból következően az átlagosnál magasabb lehetett. A zsidóság összépességen belüli arányához képest az említett rétegekhez tartozók a zsidóság körében nagyobb számban képviseltették magukat. „Ezt a társadalomtörténeti szempontokkal magyarázható jelenséget az egyre erőteljesebben fellépő antiszemiták – könnyelmű és később katasztrofális hatásúnak bizonyult általánosító módszerükkel – alaposan kihasználták. S erre a magyar zsidóság vezetői is rosszul reagáltak. Szabolcsi Miksa, az Egyenlőség főszerkesztője és a lapban publikáló szerzők az okok magyarázata helyett magukat a tényeket kérdőjelezték meg. Semmi jele ugyanis annak,

Jogosult-e éles korszakhatárt kijelölni? A történészek véleménye megoszlik erről.²⁵³ Az látni való, hogy a zsidóság szerepvállalásával kapcsolatos bírálatok ettől fogva egyre nagyobb teret kapnak a nyilvánosság fórumain, s immár nemcsak az élclapokban, a hatósághoz intézett panaszos beadványokban vagy a tárcairodalomban, de a parlamentben is. Vázsonyi Vilmos 1916. február 5-én tartott képviselőházi beszédében azt mondta, hogy a beolvadásra nézve kívánatos volna „a foglalkozási ágak helyes szétosztása a nemzeti egység szempontjából, hogy egy foglalkozásnak se legyen felekezeti jellege.”²⁵⁴ Történelem és retorika nehezen kibogozható összefonódására lehet példa a fenti idézet. Vázsonyi ugyanis a zsidóság beolvadásának megkönnyítése érdekében fogalmazza meg javaslatát,²⁵⁵ amely könnyen félreérthetővé válik a *korabeli tapasztalati térből* kiemelve.²⁵⁶

Tudvalévő, hogy a történeti tapasztalat előzetes megértése nem utolsósorban öröklött beszédrendek, kifejezésmódok, és retorikai alakzatok közvetítésével történik. 1916-ra, 1917-re visszatekintve a mai kutató közelíthet Kosztolányi szóban forgó újságcikkeihez az életmű egészében gyökerező fogalmakkal. Az író álláspontja *akkor* a zsidóság megítélésével kapcsolatban nemzeti szabadelvű felfogást fejez ki, melyhez a hagyományok tisztelete éppúgy hozzátartozik, mint a személyiség méltóságának védelme. Ezeknek a kategóriáknak a jelentése jól körülhatárolt, alaposan feltárt, s bizonyos mértékben rögzített. „A konkrét történelem – ahogy Koselleck írja – meghatározott tapasztalatok és meghatározott várakozások közegeiben pereg.” A zsidóságról alkotott

hogy, hogy azok, akik bevonultak, ne teljesítették volna ugyanúgy hazafias kötelességüket, mint mások.” Gyurgyák János: *A zsidókérdés Magyarországon*. Osiris Kiadó, Bp., 2001. 94. p.

²⁵³ Bihari Péter elgondolása szerint a „zsidókérdés” és a középosztály problémája erőteljesen összekapcsolódott az első világháború időszakában. A zsidóság megerősödött, s ez a fejlemény végletesen megosztotta a középosztályt: „a magyar zsidók kimagaslóan fontos, új szerepekhez jutottak a társadalom életében, és tovább erősítették meglévő pozícióikat a gazdasági és a kulturális szférában. Különösen sokan voltak a hadiszállítók és a hadimilliomosok irigylet rétegében.” Bihari Péter: *Lövészárkok a bátorságban. Középosztály, zsidókérdés, antiszemitizmus az első világháború Magyarországon*. Napvilág Kiadó, Bp., 2008. 247. p.

²⁵⁴ In. Ágoston Péter: *A zsidók útja*. Nagyváradai Társadalomtudományi Társaság, Nagyvárad, 1917. 308. (A jövő kérdései 2.)

²⁵⁵ Vázsonyi Vilmos az Esterházy-kormány (1917. június 15.–1917. augusztus 23.) igazságügy-minisztere, majd annak bukása utána a harmadik Wekerle-kormány (1917. augusztus 23.–1918. október 31.) tárca nélküli minisztere az élclapok egyik céltáblája volt, Jászi Oszkár és Weiss Manfréd mellett Vázsonyi személyében öltöttek testet a zsidók „térfoglalásával” kapcsolatos általánosítások, ellenszenves tulajdonságok.

²⁵⁶ Reinhart Koselleck: *„Tápasztalati tér” és „várakozási horizont” – két történeti kategória*. In. Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2003. 401–430. pp.

jellemző nézetekhez viszonyítva Kosztolányi írásait, különösen indokolt az *egykorú tapasztalati tér és várakozási horizont* kölcsönhatását figyelembe venni.

Ágoston Péter jogtudós szintén a teljes beolvadás híve volt, ezért szorgalmazta maga is az „eloszlást” a foglalkozási ágak körében,²⁵⁷ s ezért ellenezte az elkülönülés ellentétes folyamatát felerősítő ortodox galíciaiak tömeges beáramlását.²⁵⁸ A *zsidók útja* című 1917-ben Nagyváradon megjelent könyvről élénk vita bontakozott ki a magyar közéletben, amely végső soron azóta sem jutott nyugvópontra.²⁵⁹ A Társadalomtudományi Társaság *Zsidókérdés Magyarországon* című kiadványa, mely a *Huszedik Század* körkérdésére érkezett válaszokat közölte 1917-ben, nem hivatkozik a felhívásban név szerint Ágostonra, de érzékelhetően *A zsidók útja* megjelenése volt a vállalkozás egyik ösztönzője. A magyar tudomány és irodalom képviselői eltérően nyilatkoztak arról, létezik-e, s ha igen, mit jelent a „zsidókérdés”.

Kosztolányi különvéleményt fogalmazott meg *Szeszélyes riport a villanyvárorsról, az irodalomról és a huszadik századbeli hitvitázókról* címmel 1917-ben, amelyről később részletesen szólok. Az elemzésre kiválasztott korpusz körvonalazásához előzetesen az *Éjszaka a vonaton* című kolozsvári úti beszámolót, s a *Mi, huszonötézeren* című vallomást említeném 1916-ból. Az előbbi különleges forrásként szolgálhat a hátország mindennapjainak mentalitástörténeti szempontú kutatásához. A narratívát formáló közgondolkodásról ugyanis elsősorban efféle nyelvemlékekből szerezhetünk tudomást, nem a statisztikákból vagy a rendeletekből. Kosztolányi pillanatfelvétele valósággal érintésnyi közelségbe hozza a hétköznapi zsidóellenesség jelenségét. A nyomasztó közeg egymáshoz hasonítja a véletlenszerűen egymás mellé került utasokat a vonatfülkében. A hangoltság teremt közösséget köztük, ezért lényegében mindegy is, mit

²⁵⁷ i. m., 406. p.

²⁵⁸ Ágoston a fogadó kultúrák nézőpontjából értelmezve ítéli magyar és magyar zsidó részről egyaránt kezelhetetlennek a galíciaiak tömeges bejövetelét: „A zsidókérdés megoldása ma Magyarországon annyiban a kultúra kérdése, mert a magyar kulturált zsidó nem elég erős arra, hogy a keletről beözönleni készülő kulturálatlan zsidóságot rövid időn belül felemelje. De a magyarság sem elég erős arra, hogy a folyton beözönlő keleti zsidóságot magába olvassza.” i. m. 6. p.

²⁵⁹ A tanulmány szoros értelemben vett tárgya, Kosztolányi zsidóságról szóló háborús írásai szempontjából Ormos Mária monográfiájának az idevágó, lényeges megállapításai érdemelnek figyelmet. Ágoston két csoportra osztotta a zsidóságot: „Egy részét magyar szempontból veszélytelennek [...] tartotta [...]. Másik részét azonban, azt, amelyik nemrégiben jött az országba, és nem hasonlított a régen megtelepedett zsidókhoz, nem beszélt a magyar nyelvet, megtartotta ősi (annak vélt) ruházatát, szokásrendszerét, nos, ezeket a zsidókat látni sem akarta az országban. Ezzel beilelt a »galiciánereket« ostromozók táborába.” Ormos Mária: *A katedrától a halálsorig*. Ágoston Péter 1874–1925, Napvilág Kiadó, Bp., 2011. 73. p.

mondanak, egy idő után félszavakból is megértik egymást. A *Mi, huszonötezren* körültekintően megalkotott többszólamú szöveg. A többes szám első személy a földönfutóvá lett galíciai zsidókra vonatkozik. Az ő könyörgésük vezet be a szöveget. A szólamok értelmező kölcsönhatásának köszönhetően azonban megváltozik a mi jelentése: a kitaszítottak és a befogadók testvéri közösségének a megnevezésévé alakul át: *Mi, huszonötezren*. Az elbeszélő a kölcsönös megértés előmozdítása érdekében több lépést tesz. Először a jövevények idegenséget hangsúlyozza, s a teljes kiszolgáltatottságukról tett vallomással kísérel meg együttérzést kiváltani irántuk. Majd érintkezési pontokat, hasonlóságokat keres, ezért folyamodik a vendégség képzetéhez. Két szólást idéz. Mindkettő évszázados történelmi tapasztalatot sűrít egyetlen mondatba. Az első a házigazdák kedélyére vonatkozik: „Nálatok a nóta azt tartja, a magyar még akkor is sír, mikor vigad. Mi nem vigadunk sírva, mert sohase vigadunk. De mindig sírunk. Egyik költőnk, aki zsargon nyelven ír, azt mondja a zsidókról, hogy *könny-milliomos*.”²⁶⁰ A kedély alaphangoltsága különbségeket, de hasonlóságokat is mutat, s az így kibontakozó párbeszédben egyre ismerősebbé válik a távrolról érkezett, titokzatos emberek világa. A második mondás magára a kiszolgáltatott emberi helyzetre vonatkozik, amelyet mindenki megérthet, tartozzék bárhová: „Ismeritek ti is a mérges ebeket, a göröngyöt, a tövist, a mostoha világmindenséget. Hiszen azt mondjátok: *Szegény embert az ág is húzza*.”²⁶¹ Kosztolányi sugalmazása szerint a szenvedés tapasztalata teremthet közösséget az új otthon keresők és a befogadók között.

A kikeresztelkedett, katolikus vallásra áttért nevesebb zsidó magyar családok ellenezték a keleti szokásrendet őrző, ortodox, magyarul nem beszélő galíciai zsidók tömeges befogadását Magyarországra. Az asszimilációt illetően megváltozik a magyar liberális zsidóság véleménye a háború idején. Jellemző, hogy a polgári radikális irányvonalat képviselő *Huszádik Század* köréből is érkezett a körkérdésére olyan válasz, amelyik a beolvadt zsidókra nézve tartja veszélyesnek az idegen, „zsidó zsidók” tömeges megjelenését.²⁶² Az antiszemitizmus feléledésétől tartanak, másfelől a keletiek jelenléte számukra „memento”, s nem akarják, hogy emlékeztessék őket saját „feledésre ítélt” származásukra.²⁶³

²⁶⁰ Kosztolányi Dezső: *Mi, huszonötezren...* In. Kosztolányi Dezső: *Füst*. 316. p.

²⁶¹ Uo.

²⁶² Bölöni György válasza. In. *A zsidókérdés Magyarországon*. A *Huszádik Század* körkérdése. A Társadalomtudományi Társaság Kiadása, Bp., 1917. (A *Huszádik Század* Könyvtára 64) 61. p.

²⁶³ Kapcsolódik e lélektani helyzethez Hannah Arendt életrajza, melynek tanúsága szerint a „tényleges” asszimilációt több szempontból is lehetetlen. Az idegenellenes környezet a „zsidó zsidókat” nem fogadja

Kosztolányi *kifejezőmódja* a tapasztalati tér fontos történeti meghatározottságaira hívhatja fel a figyelmet. *A halál nyája* című írása az orosz követ Monarchiához intézett fenyegetésével vet számot, mely szerint a front elé tolva fedezéknek fognak használni 1500 összefogdosott zsidó családot, hogy „a ti testvéri fegyveretek löje őket szitává”.²⁶⁴ Kosztolányi testvéri fegyverekről beszél. A gyáva ötlet tehát azért foganhatott meg az ellenség hadvezetésének a fejében, mert 1915-ben visszatartó erőt jelentett a Monarchia vezetői számára egyenrangú zsidó állampolgárainak a veszélyeztetése. Kosztolányi a szellemi üresség és az erkölcsi züllöttség számlájára írja a hitvány szórakozást. A 19. század végén tetőző modern dekadencia életérzésével magyarázza a förtelmes élvezet utáni vágyat: „Csak az orfeumok agg, reszkető rouéi gondolnak ki ilyeneket, azok, akik a kéjt vérrel szeretik fűszerezni, a fogatlan, kopasz, gyáva szerelmesek, a borzalom tébolyultjai, akik az új idők minden kényelmét arra használják, hogy csiklandóssá varázsolják a szenvedést és a halált.”²⁶⁵ A 20. század *elejének* embertudománya és történelemszemlélete alapján értelmezi itt a tömegmészárlás visszataszító ötletét Kosztolányi. Az elképzelt esemény megjelenítésével ad távlatot a magyarázatnak, s azt nyomatékosítja, hogy a háború kivételes borzalma kikököntette a történelmi idő menetét. Éles szemmel mutat rá arra, hogy az *üzemszerűsége* különbözteti meg ezt a tömeggyilkosságot a történelem korábbi eseteitől: „A dekadens római császárok rothadó koponyájában sok hasonló tréfa érett meg. Oroszlánok torkába küldtek mártírokat, hogy a hegyes foguk az isten lisztjévé őrölje őket. Valaha az ágyúcsövekre kötözték a mezítelen nőket. Velük akarták irgalomra bírni az ellenséget. Ilyesméről, ilyen szilaj és sötét tömeggyilkolatról azonban még nem hallottunk. Ezen rajta van az újkor bélyege. Hideg és éles, perverz, mint az antik örület, de nem egyéni, egyszerre ezeket küld a halálba, és egy csapással végezteti ki őket, gyári halállal.”²⁶⁶ Kosztolányi történelmi korszakváltást érzékel. Sejtése szerint az eljövendő nemzedékek a *sötét középkor* után

el, csak azokat, akik mások, mint a zsidók. Nem elég azonban döntést hozni az utóbbi mellett – egyéni választás eredményeként –, az asszimilánsnak ugyanis különböznie kell a zsidó tömegektől is, vagyis nem lehet többé szolidáris saját népével. Hannah Arendt: *Rabel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*. Piper Verlag, München–Zürich, 2013; lásd a könyv 1995-ös kiadásához kapcsolódó esszét a zsidók asszimilációjáról: Vajda Mihály: *Vagy pária, vagy parvenü. Múlt és jövő*, 2001/1, 32. p.

²⁶⁴ Kosztolányi Dezső: *A halál nyája*. In: Kosztolányi Dezső: *Füst*. 125. p.

²⁶⁵ Uo.

²⁶⁶ i. m. 126. p.

talán *sötét újkorként* fogják emlegetni az első világháború időszakát, ahová, ha Nero visszatérne, talán sírni is meg tanulna.

Tudvalévő, hogy a célszerűség és a hatékonyság gyakorlati megfontolásai, a pusztítás üzemszerűsége teljes mértékben a második világháborúban végrehajtott gyilkosságokat fogja meghatározni. A fenti példa a tapasztalati terek történeti különbségét volt hivatott érzékeltetni a kifejezőmód futó elemzésével. Lehetne Kosztolányi háborús írásaiból más eseteket is említeni a változó tapasztalati tér és a jövőre vonatkozó várakozás szoros összefüggéséről. Kosztolányi úgy érzékelt 1917 májusában, hogy a központi hatalmak egy gyékényen árulnak az ellenséggel, az angolokkal, legalább a „zsidó köztársaság” megalakítását illetően. Ma már közismert, hogy a német és az angol elképzelések különböztek, s az angolok két vasat tartottak a tűzben. Közvetlenül a háború kitörése után Anglia és Franciaország hozzálátott a török hódoltsági területek felosztásához. Anglia politikáját mindvégig a német–török fennhatóság gyengítése határozta meg. Ennek jegyében támogatta Edward Lawrence a brit titkosszolgálat ezredese Huszsein Ibn Ali lázadását, aki 1916. június 17-én kikiáltotta magát az „összes arabok uralkodójának”. A mozgalom végeredményben nem vezetett sikerre, de a török hatalom így is meggyengült a térségben. A háború idején a zsidó közösség felajánlotta segítségét az ország felszabadításához. Az angolok 1917-ben zsidó önkénteseket toboroztak Nagy-Britanniában, kiképezték és felszerelték őket, majd 1918-ban a „Zsidó Zászlóaljat” Palesztinába vezényelték. Az egységet az első arab felkelés után 1921-ben feloszlatták. A háború alatt született egy dokumentum, amely végső soron lépcsőfokot jelentett az Izrael megalakulása felé vezető úton. Ez az 1917. november 2-án napvilágot látott Balfour-nyilatkozat, amelyben az angol kabinet külügyminisztere kifejezte Anglia jóindulatát „a Palesztinában megteremtendő zsidó nemzeti otthon gondolata iránt”. A levélben nem esett szó a független Izrael állam megalakulásáról. Franciaország és Anglia Palesztina sorsáról nem tudott dönten, így az végül angol nyomásra 1918-ban brit mandátumterület lett a Wilson amerikai elnök által kiadott 14. cikkely alapján.

A tapasztalati terek különbségét Kosztolányi esetében különösen tanácsos szemmel tartani, mivel az író véleménye – szinte kivétel nélkül minden kérdésről, így a zsidó–magyar együttélésről – idővel változott. A *Szeszélyes riport a villanyvárosról, az irodalomról és a huszadik századbeli hitvitázókról* című írás, „Nagyvárad, 1917. március” keltezéssel a főszöveg előtt,

K. D. monogrammal ellátva jelent meg az *Arcok és Álarcok*, 1917. március 29-i számában. A *Heti újság* 1917. március 15-én indult, s Kosztolányi a lap rendszeres szerzője volt. Kötetben először 2001-ben a *Gyémántgöröngyök* című válogatás szerkesztője adta közre a szöveget a kétes eredetű írások között.²⁶⁷ Kosztolányi szerzősége mellett szól az írásmód jellegzetességei mellett, hogy 1917. március 18-án Nagyváradon lépett fel, a cikk pedig friss nagyváradai úti élményekről számol be. A konkrét esemény dr. Ágoston Péter *A zsidók útja* című kötetének megjelenése és az annak kapcsán kirobbant vita. A cikk írója utal arra, hogy személyesen ismeri a nagy vihart kavart könyv szerzőjét, s ez szintén egyezik Kosztolányi életrajzával, hiszen Ágoston számos korábbi cikkét a *Világban* közölte, melynek Kosztolányi belső munkatársa volt.

A „szeszélyes riport” mint műfaj meghatározás, nem nélkülözi az iróniát. Bár a hírül ad, visszahoz jelentésű latin *reporto* igéből eredeztethető angol *report* (beszámoló) összetett kifejezőmód megnevezésére szolgál, így felhasználhatja az esszé s az interjú elemeit, de alapja a tárgyyszerű tényközlés. Kosztolányi tárcájában a személyes élmény átadása és a szabad elmélkedés veszi át a tudósítás szerepét. A cím továbbá a korszerűtlen jelenségek, „huszadik századbéli hitvitázók”, és az egymástól merőben elütő tárgyak villanyváros, s irodalom mellérendelő halmozásával ugyancsak előhívja az iróniát, az értékelés távlatainak váltakozását. A hitvitázók az úgynevezett sötét középkorhoz kapcsolódnak, s nem a fény városához. Kosztolányi a szerző nevének említése nélkül idézi a nagyváradai költő sorait: „Ó, Várad, villanyváros.” Somlyó Zoltán válogatott verseinek posztumusz kiadása elé Kosztolányi ír majd előszót. Az irodalom megújítása élénk visszhangot keltett a háború előtti időszakban, ma viszont a város „tüzes bölcsőre” emlékeztet, amelyet másféle eszmék hevítenek. Dr. Ágoston Péter jogakadémiai tanár a közelmúltban a nagyváradai társadalomtudományi társaság kiadásában „testes könyvet tett közzé *A zsidók útja* címen, melyben éles tollal támadást intézett a zsidóság ellen, s végső következtetése az, hogy a magyar zsidóságnak meg kell szűnnie, mint külön testnek, egyetlen feladata az, hogy elve szítse tudományosan úgy se létező faji tulajdonságait és beolvadjon. Sokan antiszemita támadást véltek a könyvben.”²⁶⁸ A negyedfélszáz lapos könyv

²⁶⁷ Kosztolányi Dezső: *Gyémántgöröngyök*. Szerk. Urbán László, Magyar Könyvklub, Bp., 2001. 170–174. pp.

²⁶⁸ i. m. 171. p.

e tömör összefoglalása alapján nehezen dönthető el, hogy Kosztolányi mivel azonosul a bírálókat közül. Az antiszemita minősítést vélekedésként idézi, ellenben saját értékelésként fogalmazza meg, hogy Ágoston könyve a zsidóság ellen intéz éles támadást. E megkülönböztetésnek többféle magyarázata lehetséges.

A zsidók útja az önbírálat hagyományába illeszkedik. Részben e megszólalásmód retorikai örökségével magyarázható, hogy a szerző szenvedélyesen fogalmaz. Számos kijelentése zavarba ejtő: „A zsidóbírálat nem antiszemitizmus.”²⁶⁹ E tétel, mint tudjuk, veszedelmesen kisajátíthatónak bizonyult a későbbiekben. Ágoston azonban 1917-ben az egyidejű történelem alábbi tapasztalatára alapozta jövő iránti várakozását: „gondolkozzunk akárhogy a háborúról, azt a következményt maga után fogja vonni, hogy az együvé tartozók közelebb fognak egymáshoz jutni.”²⁷⁰ Ma már persze könnyen belátható, hogy ez az egységesülés torz formában, az egymástól elkülönült, sőt nyíltan szembenálló táborokon belül következett be a proletárdiktatúra bukása és az ország összeomlása után. A tárgyi hűséghez hozzátartozik, hogy a magyar zsidóság sem volt egységes, s jövőre vonatkozó várakozásai is eltértek egymástól ekkor. Az *Egyenlőség* az antiszemitizmus teljes pusztulását jósolta, mivel a háború, ahogy a lap fogalmaz „új vérszerződés” létrejöttét jelenti a zsidók és nem-zsidók között, melynek köszönhetően a vallási és faji előítélet válaszfala leomlik. Az *Ungarländische Jüdische Zeitung* ellenben Cassandra hangján beszélt az antiszemitizmus újjáéledéséről.²⁷¹ A háború hatását illetően megoszlott a hazai zsidóság véleménye.

Kosztolányi finoman elhatárolja *A zsidók útja* szerzőjét a megbélyegző antiszemita minősítéstől, és szabadgondolkodó tanárnak nevezi. E világos megkülönböztetés magyarázata beláthatóvá teheti azt az időbeli távolságot, amely elválaszt bennünket attól a korszakhatártól, amelyben a szabadelvű beállítottság legalábbis az irodalom, a társadalomtudományok, s tágabb értelemben a közvélemény formáló értelmiségiek világában még továbbra is meghatározónak számított. E szellemi légkörrel magyarázható Kosztolányi fesztelen, nyitott hozzáállása a könyv megjelenését követő vitához. Ágoston nemcsak zavartalanul képviselhette ekkor a nagyváradi közéletben a maga radikális meggyőződését, de a másik politikai oldalhoz tartozók körében is

²⁶⁹ Ágoston Péter: *A zsidók útja*, 271. p.

²⁷⁰ i. m. 296. p.

²⁷¹ *A zsidókérdés Magyarországon. A Huszadik Század körkérdése*. 52. p.

tiszteletet váltott ki, mert „hegypárti” szemléletét egész személyiségével következetesen és hitelesen képviselte. Nem véletlen, hogy Kosztolányi éppen azt a jelenetet idézi fel, amikor az ifjú Ágoston a társadalomkutatókat megosztó vitában szenvedélyesen követeli az egyetemes emberi szabadságjogok érvényesítését minden megszorítás nélkül.

Kosztolányi futólag említést tesz a nevezetesebb röpiratokról, amelyek éppoly szenvedelemmel tárgyalják a kérdést, mint Ágoston. Teljes joggal emeli ki Antal Sándor *A magyar zsidóság jövőndője, vagy: Felelet dr. Ágoston Péter nagyváradi jogtanárnak* című munkáját a különösen éles bírálatok közül. Való igaz, e sodró erejű röpirat kemény kritikát fogalmaz meg, de nem vonja kétségbe a szerző jóhiszeműségét. Ellenben kárhoztatja a könyv közzétételének óvatlan időzítését: „egyenetlenséget teremtett olyan időben, amikor a szolidaritás a legfőbb érték és abban a táborban, amelynek erő kifejtésére a hadviselő államnak nagy szüksége van. A váratlan helyről jött támadást most visszautasítjuk.”²⁷²

Ágoston könyve előszavában felhívja a figyelmet a háborúban kieleződött ellentétek veszélyeire, s hitet tesz a kölcsönös megértés mellett, amelynek meg kell előznie a végső célt, az egymásba olvadást. A szerző igazságkereső szenvedélye gyakran csap át önpusztító bírálatba, különösen, amikor a rendi elzárkózásra emlékeztető különállást ostromozza. Mértéket veszítve beszél arról, amiről majd Bibó higgadt tárgyszerűséggel a vészkorszak borzalmai után: a zsidók és a környezet egymásról szerzett tapasztalatairól a társadalmi lehetőségek igénybevétele, az értékrendszerhez való viszony, valamint a bántalmak és az elégtétel keresés terén.

Kosztolányi a hitvitázók megnevezéssel utal a szembenálló felek tántoríthatatlanságára, a szöveg jellegzetes retorikai alakzataival pedig a meggyőződések összehétközhetetlenségére: „vitázó alcímek olvashatók, felkiáltó- és kérdőjelekkel: Miben tévedett Ágoston stb. stb.”²⁷³ A reformáció korában virágzó írásmű szerkezeti elemeinek a mértéktelen használata a kizárólagos szemléletmód időszerűtlenségére világít rá. Kosztolányi derűs fesztelenséggel számol be arról, hogyan szövik bele a helyi színészek az operett előadásába Ágoston beolvadást szorgalmazó gondolatait, felszabadult nevetést váltva ki a nézőtérben. Kosztolányi egykor azért becsülte a radikálisok szélsőbaloldalán

²⁷² Antal Sándor: *A magyar zsidóság jövőndője, vagy: Felelet dr. Ágoston Péter nagyváradi jogtanárnak*. A szerző kiadása, Nagyvárad, 1917. 4. p.

²⁷³ Kosztolányi Dezső: *Gyémántgöröngyök*. 172. p.

feltűnt fiatal Ágostont, mert hitelesen eggyé vált forradalmár szerepével. Most viszont tanácstalanul áll műve előtt. „Hogy mi lehet állásfoglalása oka, nem tudjuk. Egyelőre csakugyan rejtély a könyve, s tudományos tisztázásra szorul.”²⁷⁴ Kosztolányi természetesnek tekintette a hit, a szokások és az életformák különbségét. Magától értetődőnek gondolta a saját hagyomány megőrzésének és szabad kifejezésének a jogát. A *Mi, huszonötezren* és a *Szív* című írásában ezért vállalt sorközösséget a galíciai menekültekkel, a hangsúlyt a befogadásra, az idegenség tapasztalatának elsajátítására helyezve. E távlatból valóban értelmetlennek látszott a tömeges és gyors beolvadást szorgalmazó javaslat.

Ágoston úgy vélte, hogy az antiszemitizmusnak nincs szüksége semmiféle konkrét okra, és „ezek hiányában sem múlik el”.²⁷⁵ Az érzület megváltoztatására nem elég az ész és a belátás. Ehhez hasonló vélemény körvonalazódik Kosztolányi korábbi keltezésű *Éjszaka a vonaton*, *A kupé antiszemitizmusról* című újságcikkében. Kosztolányi szemében a zsigeri megnyilatkozás kiszabadul a beszélő ellenőrzése alól. Az üres szócséplés, a jelentéshiányos retorikai formák kényszeres ismétlése olcsó kárpótlást nyújt a sérelmet szenvedett felhasználók számára. Ahogy a kórusba bele olvad az énekesek hangja, úgy veszi el személyiségének a körvonalait az egyes ember a tagolatlan nyelv morajlásában. Jellemző, hogy éjszaka a vonaton a sötétség leple alatt zajlik ez a társasjáték. Az ellenséges megnyilatkozáshoz nem kapcsolódik arc. A gyűlöletbeszéd azonban, bármi legyen is az, szellemi károkat okoz. A testi, illetve lelki betegségeket kiváltó kórokozók teljes hasonlatával ugyanakkor nem él Kosztolányi. A tükörszerű egyensúly megbontásával azt sugalmazza, hogy az ember kevésbé képes előítéletek és reflektálatlan ideológiai örökségek hatásának ellenállni, mint a szerveit belülről támadó bajoknak. A közlés-mód, a választott retorikai alakzat a történelemben élő emberről alkotott írói szemléletet összetettségét közvetíti. Az író helyzetjelentése a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt értékítéletet fogalmaz meg: „Végtelen, csúnya éjszaka.”

Kosztolányi meggyőződése szerint a kultúraalkotó teljesítmény olyan érték, amely feltétlen tiszteletet érdemel, függetlenül attól, ki hova tartozik. A vonaton Verhaeren *La Belgique sanglante* (*A vérző Belgium*) című könyvét tartja a kezében. A belga író, akinek a hazája hadat visel a németekkel, képes felülemelkedni a történelmi helyzeten, s elismeréssel szól a német kultúráról,

²⁷⁴ Uo.

²⁷⁵ Ágoston Péter: i. m. 56. p.

amelynek gyarapításához magától értetődően zsidó résztvevők is hozzájárultak. Értékközpontú szemléletének köszönhetően képes felfedezni az ellenségben a barátot. Ezzel szemben az antiszemitizmus megszállottjai a barátjukat tekintik ellenségnek. Legalábbis a fülke homályában, arctalanul, éjszaka a vonaton.

Végezetül, történelem és retorika viszonyának a fenti elemzéséből levonható az a következtetés, hogy Kosztolányi különböző retorikai stratégiákat követ háborús írásaiban, sokféle nyelvi szerepet alakít, s ez által a téma megkerülhetetlenségét sejteti. Sőt, azt a tétova kérdést sem hárítja el, vajon lehetséges-e egyáltalán a nagy háborúról gondolkodni a zsidóellenesség tárgyalása nélkül. Kosztolányi felülemelkedik az általánosítás bélyegét hordozó zsidó–keresztény szembeállításon, s a zárt beszédrendek szemléleti keretein. Szólamok sokaságát megalkotva azt sugalmazza, hogy meg kell hallani a másik hangját.

EGYSZÓLAMÚSÁG VAGY EGYÜTTHANGZÁS?
ÚTBAN A REGÉNY TÖBBNYELVŰSÉGE FELÉ.
MÓRICZ ZSIGMOND: AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT

A Móricz–szakirodalom sarokpontjának számít, hogy *Az Isten háta mögött* az életmű egyik leghibátlanabb alkotása, mely a *Bovaryné*hez viszonyítva őrizte meg korszerűségét. A két mű a téma szintjén a legkülönbébb olvasatokban mindig is érintkezett egymással. A szoros értelemben vett poétikai kapcsolat kérdése azonban lényegében nyitva maradt. Időben távoli, eltérő irodalomszemlélet, nyelv- és személyiség-felfogás jegyében fogant regények összehasonlítása meglehetősen esetleges, s félrevezető következtetésekhez vezethet. Flaubert nyelvteremtő volt. Stíluson „a dolgok megragadásának a tökéletes módját” értette.²⁷⁶ Feszített ütemben ötvenhat hónapig írta a *Bovaryné*t. A regényhez készített több ezer oldal vázlat alapján nyomon követhető a végső nyelvi forma kialakulásának a folyamata.²⁷⁷ A Flaubert-szakirodalom jellemzően a „mozgásban lévő” stílust kutatja. E genetikus megközelítés részlegesen alkalmazható Móricz bizonyos műveinek az esetben szövegváltozatok feltárására, de *Az Isten háta mögött* nem tartozik ezek körébe.²⁷⁸ Attól a kézenfekvő különbségtől sem lehet eltekinteni, hogy a *Bovaryné* terjedelme hozzávetőlegesen *Az Isten háta mögött* háromszorosa, s ennél fogva szövegvilágának a fölépítése jóval összetett.

Vajon a fenti megszorításokat figyelembe véve létrejön-e jelentésteremtő kölcsönhatás a szövegalkotási módok között?²⁷⁹ Számos részlet aprólékos

²⁷⁶ Vö. Anne Herschberg Pierrot: *Le style en mouvement*. Littérature et art, Paris:Berlin, 2005. 3. p.

²⁷⁷ A Flaubert-filológia jellemzően a genetikus nézőpontot érvényesíti, tehát a piszkozatok, szövegváltozatok tanulmányozására helyezi a hangsúlyt. Anne Herschberg Pierrot legutóbbi könyvének meghatározása szerint a stílus „a mű átalakulásának a folyamata, amely kezdődhet tulajdon eredetével, s beteljesedhet az olvasataiban” («un processus de transformation de l’œuvre, qui peut s’ouvrir à sa genèse et s’accomplit dans ses lectures») i.m. 3. p. A stílus tehát időbeliségbe írt alakulásfolyamat, mely végső soron lezárhatatlan.

²⁷⁸ Vö. Cséve Anna: *Az írás gyepölője. Móricz Zsigmond szövegalkotó gyakorlata*. Budapest, Fekete Sas, 2005.

²⁷⁹ Sajnos *Az Isten háta mögött*nek nincs francia fordítása, így a Bovaryné anyanyelvű olvasóinak az értelmezői távlat nem léptethető be a két mű összehasonlító elemzésébe. *Az Isten háta mögött* németül jelent meg Heinrich Horváth fordításában *Hinter Gottes Rücken* címmel. Ernst Rowohlt Verlag, Berlin.1922.p. Francia nyelven két másik Móricz-regény olvasható: az *Árvácska*, *La petite de l’Assistance*, Ford. Gara László, Genève Les Amis du livre, 1954. illetve a *Légy jó mindhalálig*, *Sois bon jusqu’à la mort*, Ford. Gara László és Jean Rousselot, Budapest, Corvina Kiadó, 1969.

olvasásán át lehetne választ adni a látás- és beszédmódok egybevetésének meglehetősen összetett kérdésére. Ezúttal csak néhány szempont felvázolására szorítkozhatom.

Az adományozott név Móricz művében utal az 1857-ben megjelent francia regény címszereplőjére, de nem azonos vele, ugyanakkor ismétlődő előfordulása főalak kilétének a bizonytalanságát sugalmazza, s ezt a hatást felerősíti, hogy a regény 1917-ben *Bovary úr: Az Isten háta mögött* címmel jelent meg.²⁸⁰ A szembeötlő eltérés félrevezető választás elé állíthatja a szöveg értelmezőjét, amennyiben arra sarkallja, hogy mindenáron döntsön, Veres tanítót, vagy a feleségét tekinti-e a későbbi alkotás főszereplőjének. A fiktív tulajdonnév figyelemkeltő kiemelése ennyire nyilvánvaló módon ugyanakkor ironikus viszonyulást sejtet a korábbi szöveget újrairó részéről, amely felszínre hozza azt a kérdést, hogy egyáltalán központi hős köré szervezett műként olvasható-e *Az Isten háta mögött*? Gintli Tibor Bovaryné és Bovary úr, Bori Imre nyomán Szilágyi Zsófia Veres Laci regényének tekinti.²⁸¹ A *Bovary úr: Az Isten háta mögött* nemcsak a két mű címének összevonásával kapcsolódik a korábbi alkotáshoz, de azzal is, hogy a kettős pont közbeiktatásával a „szerzői” helyzet mintegy megkettőződik, s úgy tűnik föl, mintha a fiktív szereplő társalkotója volna a regénynek. A műcímek értelmező kölcsönhatása a szöveg olvasás egyik bizonytalansági együttthatójaként fejt ki hatását.

Az elbeszéltek azonossága alapvetően nem kérdéses *Az Isten háta mögött* esetében. A *Bovaryné* nyitányában ellenben a megszeppent diák a tanár felszólítására ismételten elkiáltja a nevét, de a tagolatlan hangsort senki sem érti²⁸², a kezében szorongatott fejfedőt pedig a narrátor sem képes azonosítani: „Furcsa szerkezetű süveg volt, félig kucsma, félig csákó, részben afféle kalap, részben vidrabőrös kalpag, részben gyapjú hálósipka, egyszóval olyan szálnalmas holmi, amelynek néma csúnyasága olyan kifürkészhetetlen, akár egy agyalágyult ábrázata.”²⁸³ Tagadhatatlan, hogy Veres Laci éjszakai

²⁸⁰ Móricz Zsigmond: *Bovary úr: Az Isten háta mögött*. Érdekes Újság, Budapest, 1917.

²⁸¹ Gintli Tibor: *Bovary úr vagy Bovaryné?* Szabolcs-Szatmár-Beregi szemle: társadalom, tudomány, művészet. 2004/4. 413–421. pp., illetve Szilágyi Zsófia: *Veres Laci regénye*. In. Szilágyi Zsófia: *Móricz Zsigmond*. Kalligram, Pozsony, 2013. 188–200. pp.

²⁸² „Az új fiú csak tátogott, s valami érthetetlen nevet dadogott. – Ismétlje! Megint az előbbi pár szótag zavaros dadogása hallatszott, az egész osztály harsogó ordításától kísérve [...] »Charbovari! Charbovari!« majd tört hangokká foszlott széjjel.” Gustave Faubert: *Bovaryné*. Ford. Gergyai Albert, Európa Könyvkiadó, 1984. 6. p.

²⁸³ Gustave Faubert: *Bovaryné*. i.m. 6. p.

története folyton alakul, különböző változatokban bontakozik ki. Az érintettek igazságigénye szerint megalkotott elbeszélésekben a szó nem leképezi, de teremti a valóságot. Móricz regényének legalábbis ebben a nyelvi rétegben ábrázolásról nem teljesen indokolt beszélni, de ezzel *Az Isten háta mögött* alighanem jottányit sem veszít értékéből.

Flaubert művében a tanú visszaemlékezése a felszeg növendék alakjának a megjelenítésére összpontosít. A korlátozott tudással játszó narrátor tétován latolgatja a vidéki kamasz fiú gyámoltalan viselkedésének okait, a kérdést azonban nem pusztán nyitva hagyja, de annak eldönthetetlenségére hívja fel a figyelmet. A történet lezáratlanságát a nézőpontok áttűnéseivel, s a váltakozó szólamok elkülönülő játékával érzékelteti, finoman ötvözve a feltételeességet magában foglaló jövő időt a folyamatos múlttal, s a csaknem bekövetkezett történés kifejezésével. Az elbeszélő váltogatja szerepköreit, a hősök érzékleteit azonban jobbára többértelműen közvetíti, s ha értékkel, szinte bizonyos, hogy megbízhatatlan.

Hang és távlat kapcsolatát kutatva Anne Herschberg Pierrot „egyidejű különbözőségként” ragadja meg a narrátor és a szereplő tekintetének összemosisódását Flaubert elbeszélésében.²⁸⁴ Már az is kérdéses, kinek a szemszögéből mutatkozik meg a szereplő, ki rögzíti a látványt. Móricz Bovaryné történetével feltehetőleg Ambrus Zoltán 1904-ben készült, meglehetősen nyers fordítása alapján ismerkedett meg, amely nem képes visszaadni a különösen rétegzett regénynyelv rejtett egybehangzásait. Természetesen a beszéd-szólamok együttes megszólaltatására a szó zenei értelmében történetmondásos mű csak részlegesen képes, ha nincs a narrátor és a szereplő hangja között „dallam-kíséret” viszony, hanem a megkülönböztethető megnyilatkozási módok megtartják viszonylagos függetlenségüket a többi szólamhoz képest, s közel egyenlő arányban részesednek a „vezető” és az „alárendelt” szerepből.

Alain Rabatel a látószög és a hang szövegszerű, nyelvi megalkotottságát vizsgálva a sokszólamúság két változatát különbözteti meg: a poliscopiát és a poliphóniát.²⁸⁵ A jelölő hasonlóságára alapozott egybehangzások, szójátékok, s az iróniával megszólaltatott proverbiumok jószerivel csak

²⁸⁴ Anne Herschberg Pierrot: *Effets de voix de Madame Bovary*. Modern Language Notes. 122. kötet, 2007. 4. sz. – A magyar szakirodalomban is megjelentek hasonló megközelítések. Vö. Róhrig Eszter: *Ecce «Hommais»*. Szkhonline 2009/1. 56-61.p.

²⁸⁵ Rabatel, Alain: *Point de vue et polyphonie dans les textes narratifs*. In. *Lire/écrire le point de vue. Une introduction à la lecture littéraire*. CRDP de Lyon, 2002. 7-24. pp., 133-137. pp.

nyomokban vannak jelen Ambrus magyar szövegében. Az áttetszőbb változatok közül idézhető az önérzetét visszanyerő Emma büszkén zengő mondata, mellyel visszautasítja a jegyzőt, aki ellenszolgáltatás fejében adna kölcsön pénzt: „Je suis á plaindre mais pas á vendre.”²⁸⁶ Az anagrammát idéző polifónia és beszédritmus elvész a szó szerinti fordításban: „én sajnálnivaló vagyok, de nem vagyok eladó!”²⁸⁷

A név adományozása az *Isten háta mögött* teremtett világában talán azért lehetséges, mert benne nem az egyes ember lelki történéseinek a megragadása, de a személytelen *közeg* a meghatározó, mely minden elemében *közönséges*. A kimondható határai itt máshol húzódnak, mint az albíró által emlegetett *Bovaryné*-ben, amelynek az együtthangzó nyelvei azonosság és különbség megszüntethetetlen játékát bontakoztatják ki. Emma végső kétségbeesésében Rodolphe-hoz fordul anyagi segítségért, s e talányos mondatlallal vezeti be mondanivalóját: „Szeretnék tanácsot kérni öntől.”²⁸⁸ A bajba jutott asszony nem azt mondja ki első lépésben, amire gondol, fokozatosan közzelíti tárgyához. A szavait közvetítő, s kísérő megnyilatkozás hangneme sem köthető egyértelműen beszélő alanyhoz: „És akárhogy erőlködött, több szó nem jött ki a száján.”²⁸⁹ Az anyanyelvűek beszélt nyelvi fordulatként érzékelik a francia szövegben a *desserer la bouche* kifejezést, s kérdés, hogy ezek után kinek a szókincséhez tartozik. A szokatlanul köznapi megfogalmazás talán valamiféle elengedettségre vall, s ez által a szereplő szavait közvetítő narrátor enyhe együttérzését sugallhatja. Az bizonyos, hogy Emma durva, nyers elutasításként értékeli Rodolphe nyugodt, tárgyilagos, ám túlságosan egyértelmű válaszát: „Sajnálom, asszonyom, de nincs pénzem.”²⁹⁰ Veresné nyers szókimondással utasítja vissza a papot: „undok, vén disznó”²⁹¹ Szinte örömet

²⁸⁶ A fenti fordulat elemzése közöl lásd: Róhrig Eszter: *Emma Bovary „másik világának” elbeszélői értékelései Flaubert Bovaryné című regényében*. Phd értekezés, Debrecen, 2010. 149. p.

²⁸⁷ Gustave Flaubert: *Bovaryné*. Klasszikus regénytár, Ford. Ambrus Zoltán, Révai, Budapest, 1904.

²⁸⁸ i.m. 389.p.

²⁸⁹ Gustave Faubert: *Bovaryné*. Ford. Gyergyai Albert, Európa Könyvkiadó, 1984. 389. p. Amint korábban jeleztem, feltevésem szerint MórícZ Ambrus Zoltán 1904-ben készült fordítása alapján ismerkedett meg Flaubert művével, s ennek a szöveg közörtliségi megítélése szempontjából elsődleges a jelentősége. MórícZ regénye mondhatni az egyszerűsített magyar Bovarynéhez kapcsolódik. Ambrus műve mellett azért kell hivatkozni Gyergyai későbbi, árnyalatokban jóval gazdagabb fordítására is, hogy érzékelje az olvasó, e számos költői szépségű részletben bővelkedő szövegváltozat sem képes minden esetben visszaadni Flaubert nyelvének a rejtett egybehangzásait.

²⁹⁰ i.m. 392. p.

²⁹¹ i.m. 102. p.

leli a válogatott durvaságokban: „Vén bakkecske”²⁹² „– Menjenek a fehér ló [...] fenekibe!”²⁹³ Ez az éktelen hangnem nincs jelen a *Bovaryné* lebegtetett, szinte kihagyás nélkül ironikus kifejezőmódjában. Flaubert gazdagon kiaknázza a nyelvi árnyalatok közötti különbségeket, s visszafogottan érzékelteti a beszélő viszonyának megváltozását a mondat valóságtartalmához: „Emma nagy fölénnyel kezelte a zongoráját, s szinte megszakítás nélkül futott át elejétől végéig a billentyűknek. A vén, már kopottas húrú hangszert úgy megrázta időnként, hogy ha az ablak nyitva volt, a hangok a falu végéig is elhallatszottak.”²⁹⁴ Az irónia kétségtelenül Móricz művében is megcsillan, de az egyértelműen nevetséges kicsúfolása jellemzőbb rá: „Újabb zongorai műtét zendült fel.”²⁹⁵ A narrátor nem éri be a műkedvelő Veresné játékának a csúfondáros minősítésével, hanem ennél is tovább megy, egészen a nyílt, megsemmisítő gúnyig: „*Mikor megyek hazafelé, Hasad az ég háromfelé...*” – dalolta az asszonyka, s az albíró nézte, nem a zongorával történik-e ez a baleset.”²⁹⁶ A hangszer állapotára tett megjegyzés kíméletlen lebecsülést fejez ki, a meghatódott albíró érzéseit közvetítő átélt beszéd viszont együttérzést: „Kavargott, zsi bongott benne valami fájó rosszullet. Egész vére örvénylett, s úgy járt lassú léptekkel le s fel a szobában, mintha hajó födélzetén járna. Úgy érezte, hogy belesüppedt az életnek egy mély és kellemetlen rétegébe, amelyről eddig fogalma sem volt, s ahol veszedelmek fenyegetik.”²⁹⁷ Az érzelmes alaphangoltság nemcsak közösséget teremt a rokon lelkek között, de hatással van az elbeszélés nyelvi közegének az egységesülésére is. Feltűnő gyakorisággal ismétlődnek a meghatottságot és ellágyulást kifejező szóképek.

A narrátor közvetítő jelenlétének az erőssége változó a regényben: értelmeként lendületes, különösen a történet lezárásában, jelenetek felépítőjeként ellenben visszafogottabb. A tudósításra emlékeztető jelenet, tehát amikor az olvasó úgy érzékeli, mintha az elbeszélte történet egyidejű volna a narrációval, a regény emlékezetes nyitányának meghatározó poétikai alakzata: „Bertácska meggyújtja a villanylámpát, s háziasszonyi nyugalommal

²⁹² i.m.103.p.

²⁹³ i.m.104.p.

²⁹⁴ i.m. 54.p.

²⁹⁵ Móricz Zsigmond: *Az Isten háta mögött*. Osiris, Budapest, 1999. 75. p.

²⁹⁶ i.m. 75. p.

²⁹⁷ U.o.

viseli magát.”²⁹⁸ A mediátor erős jelenléte az egyszólamúság, háttérbe húzódása viszont az együtthangzás kialakulására gyakorol hatást.

Az Isten háta mögött szaggatott, rövid bekezdésekre tördelt elbeszélése jobbra a szereplők között zajló szócsatákat követi. Szimbolikus rendeknek megfelelő beszédcselekvések harcaként értelmezte újra a művet Kulcsár Szabó Ernő 1992-ben.²⁹⁹ A szereplőket minősítő diszkurzus pozíciók valóban különböznek, jelen értelmezés távlatából viszont szembeötlő, hogy a megszólalók fellépései általában indulatosak, kitörésszerűek, tehát egyenértékűek. A tomboló Veresné önkéntelen természetességgel merít az alacsonyabb nyelvi változatokból. A szenvtelenség szerepköréből kilépve az elbeszélő sem képes megőrizni a nyugalmát. Az ebéd-jelenet színre vitele közben magával ragadja az indulat, s felháborodottan felkiált: „Mi dolga volt ennek az asszonynak ezzel a két gyerekkel!”³⁰⁰ A narrátor az erős jelenlétet meghaladó közvetlenséggel kapcsolódik egy-egy előtérbe állított helyzethez.

Az Isten háta mögött szölamtagolása összefügg a regénytér szűkösségével, s a szereplők korlátozott társas nyelvi érintkezésével. Az illosvai közeg magához hasonítja a benne élőket. A sértettség állapot a kisvárosban. Aki elégedetlen a sorsával, a méltatlan viszonyokat s a vidéki lét kisszerűségét kárhoztatja önkéntelenül. A *nevek nélküli világ* a *személytelenség* újraértelmezéseként is felfogható. Nem számít kivételesnek Ilosván, ha valaki név szerint nem ismert, de tagja a társaságnak. Veres nem tudja az albíró nevét, de nem is kíváncsi rá, nemes egyszerűséggel albíróként mutatja be Dvihalynak. E különös hangzású családnév viselője sem szólítja nevén az albíró, aki mindvégig megőrzi anonimitását, még botrányhőssé válva sem kapcsolódik hozzá a tulajdon neve. Nemcsak Verest, de a polgármestert is gúnynévvel illeti a kisváros. A nagyvendéglő Bertája iránti vonzalma miatt Berti helyett Berta bácsinak hívják a háta mögött. A káplánt a foglalkozása különbözteti meg, a tanítónét az asszonyneve.

Az albíró Bovary úrnak szólítja Verest, aki az utcán sétálva minden belébotló ismerőseivel szóba elegyedik, s mielőtt elköszönne, akaratlanul felteszi zavarba ejtő kérdését: „Nem látta a feleségemet?”³⁰¹ A suta megnyilatkozás

²⁹⁸ i.m. 12. p.

²⁹⁹ Kulcsár Szabó Ernő: *Beszédaktus, szerepkör, ironia. (Az Isten háta mögött mint elbeszélés.)* In. Uő.: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben.* Argumentum, Budapest, 1996. 157-186. pp.

³⁰⁰ Mórícz Zsigmond: *Az Isten háta mögött.* Osiris, Budapest, 1999. 83. p.

³⁰¹ i.m. 6. p.

gépies ismétlődése az együgyűséggel határos tudatlanságot jelöli ki a hős egyik legfontosabb tulajdonságaként. A regény szereplői között a gyanakvás teremt közösséget. A fiatalabb jövevény támadásként értelmezi az idősebb tanító leereszkedő közvetlenségét, s elégedetten veszi tudomásul, hogy talányos megjegyzésével „Nincs otthon? Sajátságos” érzékeny pontot érintett. A pillanatnyi győzelmet arató Bardócz, hogy örömének hangot tudjon adni, belső párbeszédhez folyamodik. Veres ezzel egyidejűleg a kétségeit szólaltatja meg, ezért társalog magával. Gyanakvással figyeli az utcán feléje közeledő ismerőseit. Kicsinyesen ügyel a társadalmi érintkezés szabályainak a betartására. Számon tartja, ki hol foglal helyet a ranglétrán, s ennek megfelelően alakítja ki magatartását. Hétköznapi találkozásainak a megjelenítése ellenséges hadmozdulatok leírására emlékeztet: „a legutolsó pillanatban vette észre, hogy a túlsó oldalon szembejön rá a polgármester.”³⁰² A közeledő arckifejezését fürkészve gondolatban harcászati terveket rögtönöz. Az üdvözlés valamennyi mozzanatát értelmezi, egyaránt jelentést tulajdonítva a hanghordozás, a testtartás, és a kézmozdulat jeleinek: „tessék, úgy megy a kis köpcös, hájas polgármester tovább, mintha máris győzött volna.”³⁰³ A köszönési szokások kifejezik a különböző szinten elhelyezkedő polgárok közötti viszonyokat. Veres számára minden üdvözlés a tévedés fenyegető lehetőségét rejti magában: „Ijedtében, hogy elmulasztja a köszönést, olyan nagyon megemelte a kalapját, ami sehogy sem illett ahhoz a feszült viszonyhoz, ami köztük volt.”³⁰⁴ A találkozást összecsapásként, a párbeszédet párviadalként fogja fel. Könnyen elragadtatja magát, ezért hangos fogadkozásai érvényüket veszítik pillanatnyi indulatának a lecsillapodásával: „Most már igazán elhatározta Veres, hogy megírja azt a kemény cikket a Világba, ami egészen le fogja leplezni ezt a bandát, amely itt garázdálkodik...”³⁰⁵

A tanító képtelen szabadon, kényszer nélkül társalgást kezdeményezni: „A trafik ablakából kikönyökölt a trafikosné lánya, Rozika. [...] Hirtelen úgy tetszett neki, mondani kell valami udvariasságot a kislánynak.”³⁰⁶ Veres, ha keresetlenül próbál viselkedni, fellépése rendre balul üt ki. Kiderül,

³⁰² i.m.7. p.

³⁰³ i.m.7. p.

³⁰⁴ U.o.

³⁰⁵ U.o.

³⁰⁶ U.o.

hogy új szerzeményével becsapták, az öngyújtó a helybéli trafikban is kapható, s fele annyiba kerül, mint amennyiért vette az utazó ügynöktől. A házaló kereskedő könnyen megtévesztette s félrevezetette. A tanító tagadhatatlanul rossz emberismerő. A drága öngyújtó megvásárlásának a kínos történetét bizalmasan éppen a borbéllyal osztja meg, aki szigorú anyagi megfontolások szerint alakítja társas kapcsolatait: „– Hallatlan! Nahát, ez borzasztó! – szörnyülködött a borbély. De voltaképpen semmi szánalmat nem érzett, mert mégsem lehet olyan tisztán különválasztani az emberben a felebarátot s az üzletembert. A tanító pedig két havonként egyszer szokott megnyiratkozni, s összesen harmincöt-negyven krajcárt fizet egy-egy alkalommal. Nagyon sok részvétet nem érdemel.”³⁰⁷ Veres eredendően a felesége keresésére indul, s közben egyik vereség éri a másik után. Tétova bolyongása belső egyensúlyának a fokozatos elvesztésére utal. A vele szembe jövő földművesre azért kiállt rá tótul, hogy felülről beszélve megerősítse önbecsülését, s megcsillogtassa idegen nyelvtudását. Lelkesen vállalja a helyhez kötöttségét. Zavarja a zsidó orvos népszerűsége, de büszke is rá, mert öregbíti a kisváros jó hírét. Az idegenek részleges elfogadása tehát gyakorlati kérdés a helyi érdekű hazafiságot képviselő Veres nézőpontjából.

A regény narrátora többet sejtet, s kevesebbet közöl Veres belső életének a tolmácsolásával a tanító személyiségéről, mint Veresnééről. Az elbeszélő mérsékelt jelenlétének köszönhetően a férj alakjáról árnyaltabb, s összetettebb képet nyújt a szöveg, mint az asszony lelki életéről. A regény visszatérő jelenetében valamely váratlan, eszméltető erejű esemény ragadja magával a hőst. A hirtelen jött felismerés azonban közölhetetlennek bizonyul, sőt valósággal megbénítja az átélő beszélő szerveit: „A tanítónak mozgott a szája, de nem jött ki rajta a hang. Csak pislogott.”³⁰⁸ Az olvasó csak sejtí, hogy a szereplő miféle megvilágosodást élhetett át. Hasonlóan emlékezetes a beszélőn felülkerekedő nyelv történéseinek a megragadása Veres esetében. A tanító saját megnyilatkozásait felidézve utólag érzékeli, hogy önkéntelenül használ olyan kifejezéseket, amelyek idegenek tőle, s eltérítik a szándékolt jelentést: „Veres összevonta a homlokát: – Miért mondtam én ennek, hogy *könyörgöm*! De számár vagyok! ... Á, polgármester úr, azért nem békülünk!”³⁰⁹ Miután gondolatban visszavonja a nem kívánatos szót,

³⁰⁷ i.m. 9. p.

³⁰⁸ i.m. 131. p.

³⁰⁹ i.m. 132. p.

hangosan töprengve önkéntelenül újra kimondja: „Á, könyörgöm, nem lehet levenni az embert a lábáról...”³¹⁰ A kényszeres nyelvi cselekvés a belülről jövő hangok elhallgattatását szolgálja. Rendre valami másról kezd el mesélni, ha nem akarja, hogy feltámadó kétségei szóhoz jussanak. A beszédet mintha zajkeltésre használná, hogy távol tartsa magától a biztonságát fenyegető erőket. Végig sem hallgatva a botrányról szóló történetet kényszeresen bizonygatja az útjába kerülőknek, milyen zavart volt náluk tegnap este az albíró. A tanító sejtí, hogy nemcsak a közjegyző kapta rajta a feleségét az albíróval, de képzelete színpadán ez megtörtént vele is: „Összevissza beszélt, s mindent elmondott, mi történt tegnap délután, csak akkor jutott eszébe megkérdezni, hogy is történt a baj.”³¹¹

A tanító nyelvhasználatának az egyik megkülönböztető vonása a kerelés. Nem mer arról beszélni, ami foglalkoztatja, ezért társalgás közben szinte állandóan szorult helyzetbe kerül. Igyekszik leplezni a képzeletét valójában foglalkoztató történetet: „előbb az jutott eszébe, vajon mire értette tegnapelőtt este ez az úr, hogy *sajátságos*! Azután, hogy mi is volt az éjjel? ... Beharapta a szája szélét, s hülyén nézett maga elé.”³¹² Veres hasonló védekezésre kényszerül, mint Laci, hogy megóvja az asszony tisztességét. Miután lezárul az érettségiző diák éjszakai kihágásának a tantestületi vizsgálata, újabb nyomozás indul. Az alkalmi detektívek az időközben elhalálozott albíró esetét vitatják a kocsmái asztalok mellett, vallomásokat szembesítenek egymással, majd azon tanakodnak, hol volt a tanító öccse éjszaka kettő és három között. Veres ezen a ponton feledkezik meg magáról: „A feleségem hol volt kettő és három között! – Mi! Megbutultál, öregem? A tanító meg-rázkódott, s természetesen elmosolyodott.”³¹³

A távlatmozgástól eleven nyitány után az elbeszélés két jelenetet mutat be igen részletesen: először a káplán látogatását, majd a másnapi ebédet, ahol népesebb társaság van jelen Veresék otthonában. Mindkét esemény az emésztő szenvedélyről szól, melynek tárgya a háziasszony. Móricz regénye bizonyos tekintetben áthasonítja a személytelen kifejezőmódot a test beszédének megszólaltatásában. A látószögek és a hangok birtokosa közötti apró elmozdulásokkal, alig észlelhető modális átmenetekkel létrejövő játék

³¹⁰ i.m. 132. p.

³¹¹ i.m. 133. p.

³¹² i.m. 135. p.

³¹³ i.m. 136. p.

kiteljesedésének a világos szólamtagolás, s az érzékiség egységes szókinccse szab határt. Az elfojtott szenvedély megjelenítése szinte kizárólagosan az élettan távlatához kapcsolódik. A regény teremtményei osztoznak abban, hogy elsősorban a testükkel vívják mindennapos harcukat. Érzelmek a szervezetben zajló folyamatokhoz kötődnek.

Veresné testi-lelki kiszolgáltatottságának a megjelenítése az átélő tudatán átszűrve méltán tekinthető a mű csúcspontjának. A házasságtörésre készülő asszony kudarca egyszerre megrendítő és nevetséges. Emma az olvasmányából merített eszmény megvalósítására vágya, Veresné elégtételre. Méltóságot veszítve a tanítóné egyetlen éjszaka alatt megöregszik. Emlékezetes, ahogy az asszony kitartóan gyalázza alvást tettető tehetetlen férjét a hitvesi ágyban, miközben egyre ellenállhatatlanabb erővel ragadja magával a vágy, majd saját testében gyönyörködve bejelenti, hogy férfigyerek sógorával fogja kárpótolni magát voltaképpen az ura jelenlétében. Az asszony végső megaláztatása akkor következik be, amikor szeretkezésre gondolva a szomszéd szobába lép, levetkőzik, Lacit szólongatva az ágyhoz lép, de a fiú hűlt helyét találja, s „vértódulástól elszédülve leomlik az ágy elé.”³¹⁴

A korszak regényirodalmának merészebb testábrázolásai közé tartozik *Az Isten háta mögött* éjszakai leszámolási jelenete. Flaubert többet bíz az olvasó képzeletére, ezért nem használ áttetsző szóképeket.³¹⁵ A *Bovaryné* legkihívóbb jelenetében semmi sem látszik a szeretők testéből, csak a konflis lefüggönyözött fülkéjének véget nem érő, zaklatott mozgása, s a férfi utas kinyúló kezének heves mozdulata, mellyel továbbhaladásra ösztökéli a kétségbeesetten hátra tekintgető kocsis. A céltalan hajsza, a szabálytalan útvonala metaforikus leírása utal átvitt értelemben arra, mi zajlik valójában a konflisban.

A szereplők lélektani megközelítését *a testről szóló beszéd egyszólamúsága* határolja körül Móricz művében. Az elbeszélő nem tart távolságot a kielégítetlen szenvedélytől megszállt szereplők érzékleteinek a megjelenítésétől: „Az albíró forráság futotta el. A keze reszketni kezdett, a térd remegett, s hőség öntötte el nagy hullámokban a testét. Magára maradt az asszonnyal, s abban a pillanatban nem törődött azzal a furcsa, érthetetlen civakodással, ami lefolyt a szeme előtt, előntötte a láz, az érzékiség, hogy egyedül maradtak.”³¹⁶ A kielégítetlen testi vágy a vér, a forráság, és az ellágyulás szóképeinek az ismétlődésével állandósul. „– Édes gyermekem – morogta újra a pap, s felforrt a vére a saját

³¹⁴ i.m. 119. p.

³¹⁵ George Pistorius: *La structure des comparaisons dans „Madame Bovary”*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1971. Volume 23. Numéro 23., 223-242. pp.

³¹⁶ i.m. 107. p.

hangjában megcsikorduló érzéstől. A szeme meghálygosodott, s a könnyes fátylon át mindent lehetőnek látott, amire titkon vágyakozott.”³¹⁷ *A szöveg szólamtagolása akkor tenné lehetővé az érzékiség egyoldali testi jelenlétének az ironikus értelmezését, ha a látó és a beszélő együtthangzó nyelvében megjelenne a különbség, vagyis az elbeszélt érzéklet és az értelmező hang elválna egymástól.* Albert Thibaudet alapvető megkülönböztetése szerint Flaubert csodálja Emma vágyát, de megmosolyogja a vágy tárgyát.³¹⁸ Roy Pascal pedig azt állapítja meg, hogy Flaubert nyelve félrevezető, amikor a szereplő által ki nem fejezett, bizonytalan érzéseket közvetíti.³¹⁹ Ebből a távlatból *Az Isten háta mögött* szólamtagolása különbözik a *Bovaryné* „kettős hangzataitól”.

Flaubert elbeszélője képekbe vetítve közvetíti a szereplő érzékleteit, de eltávolítja magától a romantikus költői nyelvet. Philippe Dufour aprólékosan elemezte azokat az elmosódott értelmű hasonlatokat, amelyekkel a narrátor Emma zavarodott tudat- és lelkiállapotát érzékelteti.³²⁰ Móricz képes beszéde egyértelműen és közvetlenül kapcsolódik a hasonlítotthoz: „tudja, tisztán, biztosan, halálos igazán tudja, hol van a fiú. Arra ébredt fel, mikor elment. Mikor elment hazulról az éjszakába. Felváltani apróra a nagy aranyat! A kék kövér aranypénzt, amelyet ő adott az ajkába az este.”³²¹ A teljes hasonlat egyes elemeinek az egyértelmű megnevezése, s a zaklatott beszédmód feszültsége a szereplő összeomlásának a megnyilvánulásaként is olvasható, ugyanakkor a kifejezés bizonytalansága, a szó szerinti és az átvitt értelem közötti kapcsolat esetlegessége az elbeszélő szólamában is érzékelhető: „Nagyon el van keseredve, s örülni sem tud a szerencséjének, hogy az elmúlt önkívületben nem vesztette el az erényét. Igazi egyénisége kerül felülre, s imás boldogság buborékol fel valahonnan a szívéből, mintha az isteni kéz maga vigyázott volna rá, az vitte volna el előle a vétek lehetőségét.”³²² Ennél összetettebb alakzat jön létre, amikor a narrátor átveszi a tanítóné nézőpontját az ebéd-jelenet felbomlásához közeledve, s Dvihalty összeesett gumilabdához hasonlítja. Az olvasó nem társíthatna szokványos emberi képzeteket a váratlan szóképhez, az elbeszélés azonban kijelöli a hasonlat értelmezési keretét. A lecsillapodott, kijózanodott Dvihalty először

³¹⁷ i.m. 102. p.

³¹⁸ Albert Thibaudet: *Gustave Flaubert*. Première parution en 1935. Collection Tel (n 72), Paris, Gallimard, 1982. 101.p.

³¹⁹ Roy Pascal: *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*. Manchester University Press, 1977.

³²⁰ Philippe Dufour: „*Le chaudron et la lyre*”. *Poétique*, 86., 1991.193-213. pp.

³²¹ *Az Isten háta mögött*. i.m. 119. p.

³²² i.m. 119. p.

magába roskad, majd sértetten, merev tartással távozik. A különleges fordulatot közhelyes szókép követi. Az albíró nézőpontjából „száráról leérett gyümölcs”-nek látszik a tanítóné. A szabad préda elkoptatott hasonlata belesimul a teremtmények nyelvi világába. A kép rögzíti a szövegben keletkező, változásra kész jelentést.

A testi vágy kifejezésében eltörlődik a különbség az elbeszélő és a szereplő hangja között. A vér szó félszáznál több alkalommal fordul elő a szövegben, az érzékeket megtámadó testi vágy hasonlatának egyik elemeként. A vérhez a tolul, tódul, elönt ige társul, valamint a perzselő tűz, a forróság vagy a hőség. Mondatok ismétlődnek szinte szó szerint: „Vér tolult az agyára, s majd leszédült”³²³, „A fiatalembernek vér tolult az agyába.”³²⁴ Az albíró a vágy átalakításával próbál védekezni a test készíttetésével szemben: „Elfordította a fejét, hogy ne lássa a tanítóné formáját, s lehunyt szempillákkal, alig átszűrődő fényben maga elé igyekezett idézni a közjegyzőné finom, kis, törekeny alakját. [...] A tiszta szellemi társaság levegője van nála, magasabb témák, finomult ízlés, harmonikus környezet, érzékekre nem ható, csevegő hang.”³²⁵ Az albíró nem elég művelt a lélektani értelemben vett tárgyvesztéshez, s megfelelő nyelvi kifejezőerővel sem rendelkezik, amely táplálhatná képzeletét, ennél fogva az ő hangja is belevész a többi teremtmény szólamába, s mindez Veresnéről is elmondható. Rodolphe, aki magát nem tekinti a szellem emberének, Emma könnyes tekintetét kivételesen érzéketes hasonlattal jeleníti meg: „elragadóan mosolygott rá, reszkető könnyel a szemében, mint a vihar esőcseppje egy kék virágkehelyben.”³²⁶ A szó mondhatni testet ölt. Az *Isten háta mögött* szereplői nem képesek ellenállni a közönséges szavak kísértésének, amely rendszerint a test elváltozásával jár együtt. Az ellenőrzés alól kiszabadult beszéd a személyiség fölött gyakorolt uralom elvesztésével jár együtt. Mintha a nyelvi határok átlépése idézné elő a személyiség átváltozását. A pap a kimondott tilalmas szavaktól megrészegedve közönségesen kezd el Veresnéhez közeledni. A megkörnyékezett asszony a csábító szavait visszhangozza, amikor visszautasítja a magáról megfeledkezett atyafit, akit az elidegenedett nyelv szembesít alantas tetteivel.

A közönséges megjelenítése meghatározó szerepet játszik Móricz művében. A tanító lerágja a csontokat, amiket a felesége ott hagyott vele az

³²³ i.m. 25. p.

³²⁴ i.m.81. p.

³²⁵ i.m.110. p.

³²⁶ Gustave Flaubert: *Bovaryné*. Ford. Gergyai Albert, Európa Könyvkiadó, 1984. 391. p.

asztalon, s fesztelenül elmeséli, hogyan szeretett bele az asszony aranyfogába. A regényben elhangzó viccek, szólások és közmondások a társasági életben elfogadott stíluseszményről árulkodnak: „a házasság olyan, mint a rántott csirke [...] sose tudja az ember, kit választ. A püspökfalatot keresem, és a mellkasát kapom!”³²⁷ A tanító szellemeskedése a műveltség bizonyos fokmérésének számít: „Há, nem úgy verik a cigányt! Ki kell inni! A macska rúgja meg!”³²⁸ Az albíró számára az idegenség elsődleges tapasztalatát az otthonitól különböző konyha jelenti. Valóságos fájdalommal tekint a megszokottól eltérő módon elkészített helyi ételekre: „Az albíró szíve megvonaglott; keservesen látta, hogy a tál túrós csusza, amit a cseléd behozott, nem galuskaformára van vágva, mint az Alföldön szokás, hanem metéltnek [...]”: „Csaknem újra kell tanulni az evést, mintha külföldön élne [...] Hány Magyarország van ebben az országban!”³²⁹ Viszolyog a sivár környezettől: „furcsán érezte magát. A szobában idegen szag volt, régi sok borozás nehéz emléke, rosszul felkotort, s leüledni nem tudó por szaga, a bútorok avult enyve, a falak tömlöcszerű hűvössége [...] Most sokkal jobban átérezte a kisváros lelkét, mint bármikor életében.”³³⁰ Az albíró a helyi viszonyokhoz képest nagyviláginak, s műveltnak hiszi magát, lenézi a kisvárosi embereket, s fölényeskedik a tanítóval. Hallgatólagosan a kultúra hiányával magyarázza a test uralmát a személyiség fölött: „Olyan olcsónak érezte a húsvásárt, hogy a szaga is megcsapta az orrát. Alacsony, becstelen, erkölcstelen, utálatos, utolsó nép! – szitkozódott magában.”³³¹ A magasabb rendű eszmények letéteményesének hiszi magát, s ennek tudatában becsmérli Veresné, noha éppúgy kiszolgáltató az ösztöneinek, mint a tanítónő s megvetett hódoló. Az albíró azonban alig különbözik az általa kárhozottatott kisvárosi alakoktól. Az elégedetlen, vidékre vetődött közhivatalnok alakját testesíti meg. Hasonlóan érez, mint a sírva vigadó kisvárosiak, de különbnek véli magát tőlük. Rossz nyomozó, mert nem az észére, hanem az érzelmeire hallgat, ugyanakkor sekélyes előítéletekkel közelít Veresnéhez. A mesterkélt felfokozott testi vágy hajtja, ezért olyannak akarja látni az asszonyt, amilyen tulajdonságokkal a képzelete felruházta.

Veresné nem riad vissza a cselédek legdurvább nyelvhasználatától sem, ha elragadja az indulat. Elszabadult megnyilatkozásai nem lehetnek kivételesek,

³²⁷ Móricz Zsigmond: *Az Isten háta mögött*. Osiris, Budapest, 1999. 81. p.

³²⁸ *Az Isten háta mögött*. i.m. 93. p.

³²⁹ i.m. 83. p.

³³⁰ i.m. 76. p.

³³¹ i.m. 109. p.

hiszen begyakorolt fordulatokkal él, s önkéntelen természetességgel merít az alacsonyabb nyelvi változatokból: „– Hát eredj a patvarba! Ki híjt ide.”³³² – förmed rá Dvihallynéra. A közönséges veszekedés a megsértett asszony családjában is megszokott lehet. A férj indulatosan válaszol feleségének a vendéglátók jelenlétében, sőt fenyegető hangot üt meg: „– Eredj haza, ha bajod van. – kiáltott rá reszkető hangon, dühtől fulladozva. – Majd csak ha te is jössz! – Én? Te! ... Vigyázz!”³³³ Úgy látszik, a tanítóné dialektusa, természetes beszédmodora a közönséges átlagot képviseli.

A kisváros kiválóságainak értékrendje szerint érdemnek számít, ha valaki sok időt tölt a vendéglőben, amely a társadalmi élet egyik központja. A sértett ember haragjának egyetlen ellenszere Ilosfán a kedélyes sörözés: „Máté Pista volt itt, a szomszéd Druhonyec falu levitája, s kegyetlenül veszekedett. [...] – Ugyan kérlek, gyere, igyunk meg egy pohár sört. Máté Pista egyet lökött a vállán, amelyre vadászfegyver volt akasztva, feltolta a kalapját, s előreindult.”³³⁴ Szinte mindenki nyakló nélkül iszik a kisvárosban. Veres a közmegegyezésre hagyatkozva utalhat mentséggént lerészegedésére az iskolai kihallgatáson. Házigazdaként rendszerint több üveg borral tér vissza a pincéből. Az első jelenetben, amikor a káplánt látja vendégül, úgy lerészegedik, hogy leesik a székről, s csak segítséggel tud a saját lábán az ágyáig vándorolni. Az alkoholtól módosult tudatállapot szinte kivétel nélkül felfedezhető *Az Isten háta mögött* szereplőinek a magatartásában, mondhatni az életműködés elválaszthatatlan alkotóeleme. A tanítóék házából felháborodottan távozó Dvihallyné tántorog. A férj félig tréfásan jegyzi meg felesége szabálytalan járására utalva, hogy megütötte a szél. A vendéglői kisasszony hasonló szerepet tölt be a kisvárosban, mint a körülrajongott tanítóné. Az urak mindkét nőről vágyakozva beszélnek. Veresné a testének, Bertácska az italkészletének köszönheti különleges vonzerejét a férfitársaság körében. Italozás kíséri Veres tanító valamennyi fellépését a regényben. A nyitó és a záró jelenetben sörözés közben látható, s a tisztí étkездében törzsvendegnek, tehát „jó korhelynek” számít.

Az urak két tábornak alkotnak: vannak „jó korhelyek” és léteznek „utálatos könyvmolyok”. Az utóbbi típust azonban egyetlen szereplő sem képviseli a regényben, a mértékadó csoport tagjai viszont egymás után lépnek színre.

³³² i.m. 106. p.

³³³ U.o.

³³⁴ i.m. 11. p.

Az albíró javára írják, hogy nem otthonülő könyvmoly. Az új jövevény beilleszkedése az ilosvai társadalomba tehát nem teljesen reménytelen, jóllehet azért nem volt rokonszenves a megjelenése, mert „hiányzottak belőle azok a duhajkodó mozdulatok, amelyekről a jó korhelyek egyszerre egymásra ismernek.”³³⁵ *Az Isten háta mögött* narrátora döntő részben a szereplők elbeszéli tudatának a bemutatására vállalkozik. Máté Pista szilaj természetével tűnik ki a jó korhelyek közül. Az elbeszélő nem tart távolságot, sőt, gyönyörködve jeleníti meg az alakját: „– Mire vadászik most, tanító úr? – kérdezte az albíró. Most emberekre vadászom! – mondta Máté, s komoly, villogó szemmel szegte hátra szép, legényes, virtuskodó fejét.”³³⁶ Móricz elbeszélője nemcsak bensőségesen ismeri a megjelenített világot, de otthon is érzi magát benne, s szinte magához hasonítja a teremtett olvasót. A megértés közösségét tételezve elsősorban az *idegenség elsajátítását kínálja fel* számára. Feltűnően sokféle nyelv szólal meg szórványosan Móricz regényében: szlovák kifejezések, tájszavak, szólások, s közmondások, Horatius ódájának egyik versszaka latinul, s magyar prózai fordításban, diáknyelvi fordulatok, magyar nóták, Révffy Lajos: *Nem hívlak én vissza* című népies műdalának 4. versszaka („Szeretném az arcod csak még egyszer látni”). Az *elbeszélői* szerepkör, látásmód és beszédhelyzet azonban nem ennyire változatos. Lényegében egy nyelvet beszélnek a regényvilág teremtményei. Emlékezetes részletek tanúskodnak ugyanakkor a nyelv ironiáját megnyilvánító történetek megragadásáról.

A polgármester „ilosvai tótos dialektussal” töri a magyart: „Idehozzák mindenféle idegen fiatalembereket, és azok csinálják egy csomó ostobaságot, és a város jó hírét tesznek tönkre.”³³⁷ A város elöljárójának jövevények elleni kirohanása nevetségesnek hat, mert úgy fogalmaz magyarul, mintha idegen nyelvet használna: „Az a baj, hogy mindenféle idegen fiatalembereket hozzák ide a hivatalokba, az iskolákba, ezen kellene segíteni. Vannak nekünk derék fiaink, a városban születtek, és azok kintelenek mesze földön kínlódni, és nincs is állásuk, és ide csak szépen idehelyezi a miniszter büntetésből mindenféle egyéneket. Ha azok valamit teszik, hát kérem, jönnék az újságok, és várost kompromittálnak.”³³⁸ Állítás és kifejezés között feloldhatatlan

³³⁵ i.m. 11. p.

³³⁶ U.o.

³³⁷ i.m. 131. p.

³³⁸ i.m. 132. p.

a feszültség. Az *idegen* hangzású nyelv hatálytalanítja az *idegenek* távoltartására vonatkozó közlemény tartalmát.

A megrázó tükörbenezés mellett más jelenetekben is átveszi az elbeszélő a szereplők nézőpontját és hangját. A szereplők által képviselt nyelvi magatartások közvetítőjeként viszonylagossá válik a történetmondó önállósága, értelmező távlata elmosódik, hangja belevész a beszélők szólamába. A Bovaryné olvasójának szinte kihagyás nélkül a *késleltetett nézőpont* (*point de vue retardé*)³³⁹ elbizonytalanító hatásával kell számolni. Móricznál a mediátor erős jelenlétével magyarázható, hogy nem válik kérdésessé a grammatikai, s lélektani értelemben vett alany a regény szabad függő beszédhez közelítő részleteiben. A narrátor tolmácsolja, mit gondol Laci a történetekről. Találónan támadni készülő kutyához hasonlítja a fiú arkifejezését, emlékeztetve Veresné eltorzult arcára az éjszakai jelenetben: „Csikorduló foggal vicsorgott, s lihegve szerette volna lábikrán harapni a Sorsot, amely idevetette a földre, hogy legyen az Élet kapcája.”³⁴⁰ Laci tudatfolyamatának a közvetítése azonban magával ragadó, szenvedélyes szónoki beszédbe csap át: „kidúlt előtte minden céloszlop, amit mások állogattak fel az ifjúságot félrevakító görög tüzes elhitetéssel. Utálja a szárazföldet, amelyen megveti a lábát az ember, mert sáros és poros és ocsmányságokkal rakott.”³⁴¹ A gyújtó hang Ady nemzetostorozó publicisztikájára emlékeztet. Laci alaktalan sejtelmeinek a közvetítője teljes odaadással visszhangozza a valóság fölé emelkedés eszményét: „És az éterbe vágyik, valami tisztultabb régióba, ahol nem írtóztatja az emberi észjárás kövér, hájas izzadmánya: a szolid erkölcs, a becsületes következetesség, a kitartó szorgalom [...] Magasabb igazságokat! Ismeretlenebb sikereket! Hatványozott ideggyönyöröket! Örületet! Örületet, mert megöl a valóság. Megfullaszt ez az élet, mint a szennyes árvíz, amely dögöket és trágyát és ismeretlen városok csatornaömlődékét sodorja.”³⁴²

A fenti többtávlatú szövegrészletben a szereplő közvetett magánbeszéde hallható, legalábbis a formális szólamtagolás szerint. Egyes szám harmadik

³³⁹ Claude Perruchot: *Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary*. In: *La production du sens chez Flaubert sous la direction de Claudine Gothot-Mersch*. Colloque de Cerisy 10/18. Union Générale d'Éditions, 1975. 265. pp. Az előadás vitájában részt vett: J. Bellemin – Noël, P. Danger, M. Delcroix, G. Falconer, F. Gaillard, C. Gothot-Mersch, P. Hamon, S. Hasumi, G.-W. Ireland, G. Louis-Valency, J. Plessen és H. Weinberg.

³⁴⁰ *Az Isten háta mögött*. i.m. 126. p.

³⁴¹ i.m. 127. p.

³⁴² i.m. 127. p.

személyű narrátori közlés vezeti be a hős első személyű megnyilatkozását. Veres Laci gondolataival tehát alaktani szempontból kétféle beszédhelyzetben találkozhat az olvasó, de a megszólaló nyelvek által kijelölt értelmezői keretek valójában megegyeznek. A különböző távlatok összekapcsolódása a fenti szövegrészletben nem eredményez többszólamúságot. A fiatalember megsejtve a képzelet és valóság között tátongó szakadékot, kétségbeesik, az elbeszélő azonban a pártfogásába veszi, mivel a magasztos eszmék örök érvénye mellett teszi le a garast. Az egyszólamúság a jelentés egységesülésének kedvez, s korlátozza a megszólaló nyelvek elkülönülő játékának érvényesülését. A szereplők s a narrátor lényegében ugyanazon a nyelvi világon belül helyezkednek el, noha különböző hangok és nézőpontok találkozásának a feszültségei szabadíthatnának fel jelentésteremtő energiákat.

A Bovaryné hasonlatairól, metaforáiról, egy-egy mondatáról önálló művek születtek. Más tekintet bizonyára *Az Isten háta mögött* nyelvi rétegeiben is talál egyéb felfedezni valókat.

A TEREMTŐ JELENLÉT POÉTIKÁJA OTTLIK GÉZA: ISKOLA A HATÁRON

Felejtés és emlékezés kölcsönhatása teremti meg az irodalom mélyebb folytonosságát. Az újraolvasás legfőbb akadálya, ha a szöveg szinte könyv nélkül ismert. A rajongók hódolatával itt nem számolva, zavarba ejtően sok, egyértelműnek vett idézet fonja körül Ottlik főművét, holott az *Iskola a határon* sűrű szövetében minden egyes szál összetett mintázatba szövődik, s ha az olvasó ebből próbál egyet kihúzni, a feszes szerkezet először megbomlik, majd felismerhetetlenül összekuszálódik. A tetszetős jelmondatok változatlan ismétlése összezsugorítja a tágas szövegteret, a tanító célzat pedig afféle kis-kátévá, erkölcsi intelmek és alapvető hittételek gyűjteményévé fokozza le a regényt, amelynek továbbélését éppen jelentésének a megújítása szavatolhatja. Amikor Esterházy egyetlen lapra lemásolta, s ez által felismerhetetlenné tette Ottlik regényét, többek között arra figyelmeztetett, hogy a felmagasztalás elfedi a szöveget.³⁴³ Esterházy ironikus gesztusa az ismert idegenné válását vitte színre, emlékeztetvén arra, hogy a kánon részévé vált műalkotások megőrzése csakis megújításuk árán lehetséges. A magyar érkező irodalomban erre tesz kivételesnek számító kísérletet Szegedy-Maszák Mihály, aki ismétlen új elemzési szempontokkal, s minden alkalommal más távlatból közelít Ottlik regényéhez.³⁴⁴ Mit lehet hozzátenni az *Iskola a határon* gazdag szakirodalmához? Az újraolvasás alapvetően az értelmezési keret módosítását, a jelentéssel telített részletek szerepének átértékelését, s a kevésbé ismert szöveghelyek feltárását jelenti.

Kezdjük a tanulmány címének értelmezésével. A teremtmény jelenlét-élmények magával ragadó látványhoz, valószínűtlen érzelmi hatáshoz, vagy szabálytalan, véletlenszerű, megvilágosodást hozó eseményhez kapcsolódnak a regényben, s azt a hitet táplálják, hogy „a világ: tág és kimeríthetetlen”. Az utat

³⁴³ L. erről más megközelítésben Balassa Péter: *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon*. Uő: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985. 308-321. pp.

³⁴⁴ Az *Iskola* háromféle megközelítése olvasható az első Ottlikről készített monográfiában. A *Példázat a belső függetlenségről* című fejezet alapszövege 1981-ben készült, a második tanulmány (*Musil és Ottlik*) 1986-ban, a harmadik elemzés (*Mene, tekel*) 1994-ben. Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*. Kalligram, Pozsony, 1994. A szerző legutóbbi, a PIM által szervezett konferencián Ottlikről tartott előadásában új szempontból közelítette meg a regényt.

szegélyező lámpa oszlopok derengő fénye említhető jellemző példaként: „bent a park ölen fogollyá vált önálló fényöblök keletkeztek, önmagukba visszavert, opálos zöld izzással, amit nem lehet lefesteni, mert csak a világitás játéka volt, csak annyi, mint egy könnycsepp párájának az emléke a feltekintő pillantásunkban, volt is, meg nem is, s mégis benne porzott a tágra nyílt égbolt minden káprázata, és ahogyan szomjasan itta, szívta, nyelte magába az ember, tisztán lehetett érezni a földi létbe áramló végtelenség erejét.”³⁴⁵ Az efféle megfoghatatlan, bűvöletbe ejtő látvány, jelentést létesít a regényben. Különbözik tehát a közismert képtől, jelesül a friss hótakaró fehér ragyogásától, amely az égi kegyelem allegorikus tartalmával telített.

A teremtmény jelző azt hivatott kifejezni, hogy a jelenlét megtapasztalásának átható pillanataiban más létezés lehetősége tárulkozik fel, a létnek olyan formája, amely ugyan nincs jelen a maga kézzelfogható valóságában, de megnyitja a célszerűségek világából kivezető utat: „élő valóságot tudunk létrehozni, ha a felületre merőleges irányú, ismeretlen dimenzió felé ható erőkre szakadatlanul figyelünk.”³⁴⁶ Másként érzékeli a világot, aki részesül az erősebb lét közeléről hírt adó jelenlét élményében: „Az esemény, a hozzá tartozó történet: nem volt fontos. Elfeledte! De az a perc, amikor végigmentek a Haris közön, az egésznek az éghajlata, zenei hangneme, légköre, a leve és a lényege – amire nincs szó, nincs még fogalom –, az megmaradt. Mint a boldogságot, mint a mustot érzi a torkán: eső járda, nagyváros: kézzelfoghatóan és kifejezhetetlenül, mint az életét, formátlan teljességében.”³⁴⁷ Efféle pillanatok számbavételével zárul a regény, s erre utal majd vissza a *Buda* elbeszélője, amikor felsorolja, mit tart megörökítésre méltónak: „Várost hajnali órában. Az ég alkonyati lilaságát. Téli országutat. Legelő lovak tomporán a kelő nap fényét. Kétszázás futó vállpercét, amikor befordul a kanyarból a célegyenesbe. Villanyfényt fák alatt.”³⁴⁸ Az elbeszélő a céltalanság kísértésével szemben igyekszik megragadni és megörökíteni átható jelenlét-élményeit, a „test közeli boldogság” pillanatait. Zűrzavart érzékelvén a világban, fogódzókat keres

³⁴⁵ Ottlik Géza: *Iskola a határon*. I-II., Magvető, Budapest, 2000. II. 118. p. A további hivatkozásokban: *Iskola*.

³⁴⁶ *Iskola*. II. 199. p.

³⁴⁷ *Iskola*. II. 64. p.

³⁴⁸ Ottlik Géza: *Buda*. Európa, Budapest, 1993. 282. p.

belső függetlenségének megőrzéséhez, így értékelődik fel a jelentésről leválasztott látvány, a dolgok anyagszerűsége, vagy a közvetlen, szavak nélküli megértés eseménye.³⁴⁹

Medve önmaga nem-véletlenszerű létezéséről csak akkor tud megbizonyosodni, ha hisz a jelenvalólét valóságában. Ezt a hitet táplálja a tanszerláda fedelének tapintható rajzolata, saját kezének lenyomata a falon, az egykori növendékek képeiből kibomló világ, vagy Bébé nagylelkű ajándéka, az áttetsző sárga csomagolópapír. Az önazonosság függ e tapasztalat valóságától. A világról szerzett *testiesen eleven tapasztalat* jelentősége, vagy az eszköztelen megértés utáni vágy a kamasz szereplők életkori sajátosságaival is összefügg,³⁵⁰ azonban Ottlik regénye nem a jelenlét-élmény lélektani vonatkozásaira irányítja a figyelmet, hanem a jelenség lételméleti távlataira.³⁵¹

Hogyan lehet megragadni, megörökíteni, s felidézni a teremő jelenlét hatását? A jelenlét mesterségesen előállított a regényben, a közvetlen valóság illúziójának felkeltése a történetmondó kielégíthetetlen becsvágya. Az átható jelenlét-pillanat megragadása állandó figyelmet és összpontosítást igényel az eseményeket újraalkotó elbeszélő részéről: a „teremő intenzitás” fenntartása és a szakadatlanul keletkező regény létezési módja között nem jöhet létre feszültségektől mentes összhang, s erre a hasadásra az elbeszélés szinte folyamatosan reflektál. Az „üresjáratokat”, a kivételes pillanatok megragadása közötti szakaszokat a katonáélet gépiesen ismétlődő eseményeinek a leírásai töltik ki a visszaemlékezésekben. Miként válhat az elbeszélés a jelenlét pillanatok érvényes kifejezésformájává? A jelen, a most ideje, körkörös szerkezetű, önmagába visszatérő, s csakis gépies, változatlanul ismétlődést ismer.

³⁴⁹ A létezés értelmetlenségének sejtelve áthatja Ottlik novelláit is, amelyekben az *Iskolához* hasonlóan a húszas évek határozzák meg az elbeszélő történet idejét. A szereplők jelentékeny része tétlenségre kárhozzatva, az unalom elől menekülve csúszik egyre lejjebb. A történetek jelentéktelenek, jobbára léha szórakozást jelenítenek meg, a válságos idők nyomasztó légkörében. A társasági élet színterei, a fogadások, az estélyek, a mulatóhelyek világa, egyszerűen a közeg érzékeltetése veszi át a cselekmény szerepét Ottlik rövid elbeszéléseiben.

³⁵⁰ „Néma gyerekek anyja sem érti a szavát? Ez nem igaz, gondolta szenvedélyesen; szép kis anya volna az ilyen; és hiszen előbb jön mindig a megértés és azután a szó; ez a durva, torzító eszköz, hogy megcsönkítson valamit, ami egész volt; nem igaz, gondolta, de ugyanakkor fájdalmasan érezte, hogy nem tud többé tudomást nem venni erről a világról, melyben a szavak, tettek tökéletlen látszata uralkodik, sőt el sem tudja hagyni őket többé, visszamenekülve saját fellengzős világába, lelke isteni magányába, ahol forma nélkül is teljes és tökéletes minden. Földhözragadt, szomorú dolog volt ez. Olyan elkedvetlenítő, hogy már nem is szomorú; mert sírni sem lehetett rajta.” *Iskola*. II. 65. p.

³⁵¹ Lásd erről Gumbrecht, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása. Amit a jelenlét nem közvetít*. Ford. Palkó Gábor, Ráció, Budapest, 2010., illetve Uő: *In Praise of Athletic Beauty*. Harvard University Press, 2006.

A jelenlét ezzel szemben, mintha az időtlen, az örökkévaló felé nyitna utat. A jelenlét-élményhez emlékképek kapcsolódnak, s annak az ígérete, hogy értelem, szellem költözik az életbe. A teremtő jelenlét pillanat bizonyos értelemben az, ami nem létezik, ha az időt a most felől gondoljuk el. Valami elmúlt belőle, és már nincsen, valami pedig el-jövendő és még nincsen. Az „elbeszélés nehézségei” címszó körébe sorolható jelenségek véleményem szerint újra szerveződhetnek a fenti kérdések körül.

A történetmondó kudarcként szembesül ismételten azzal, hogy nem nyilvánul meg belső rend az események között, a visszatekintő elmozduló távlat a folyton újabb összefüggéseket teremt, s így az elbeszéltek elveszítik azonosságukat. Ami biztosan van, az a jelenlét átható élménye, minden más csak feltevés. A visszatekintő számára a jelenlét-hatások pontszerűsége bizonyul meghatározónak, az emlékezetbe mélyedt testies érzékek, mint Medve tenyerének lenyomata a falon.

A teremtő jelenlét az érzéki megmutatkozáshoz kapcsolódik a regényben, s nem a tapasztaláshoz, amely értelmezői viszonyulást tételez, s a jelentés megragadására irányul. A regény elbeszélője megkísérli lehántani a jelentést a dolgokról, mert fogva tartja a világ szavak nélküli, közvetlen megtapasztalásának vágya, tehát a jelentés meghaladásának gondolata.³⁵² A regény visszatérő jelenetében Medve tekintete a tanszerláda fedelének vájatait követi: „nem gondolt a keletkezésükre, sem a céljukra vagy értelmükre, csupán nézte a vonalakat és a tenyérnyi, zöld deszkafelületet hullámokban erősödő és gyengülő figyelemmel.”³⁵³ Medve azért próbál megszabadulni az értelmezés terhétől, mivel utólag kiderül minden magyarázatról, hogy részleges, vagy félreértés az alapja.

Hogyan lehet szavak, cselekedetek nélkül, közvetlenül hozzáférni a dolgok titkos lényegéhez? Medve azzal kísérletezik, hogy a látványról leválasztja a jelentést. Jótékony közönnyel, tárgyként szemléli szétcent zsíros kenyerét a tanszerláda fedelén: „Nem tartalmazott több jelentést, mint a dobogó szálkás deszkái, vagy mint a táblatörlő szivacs, vagy mint a szivacstartóból kissé

³⁵² A regény hivatásáról elmélkedvén Ottlik abból indul ki, hogy az író, mint általában az ember, nem érti az életet, ezért szükségképpen korlátozott a mű teremtett elbeszélőjének a tudata. Ottlik megkülönbözteti a világ megismerésére irányuló erőfeszítést a megértésre való törekvéstől. Az előbbi a rendelkezésre álló fogalmi készlet elégtelensége miatt csakis elnagyolt, leegyszerűsítő lehet, az utóbbi ellenben a pillanattól azt igyekszik megragadni, melyet létezése egészéből kiválaszt, amely megőrzésre érdemes. A tudat s a nyelv korlátozottsága miatt a sértetlen valóság felmutatása nem értelmezést, vagy ítélkezést feltételez, hanem a szemléletes állapot helyreállítását, amelyből a vélemények erednek.

³⁵³ *Iskola*. I. 155. p.

lelőgó krétás törlőrongy, amely a szivacs mögött felpúposodott, és egy falnak forduló, sértődött fehér kismacskához hasonlított.”³⁵⁴ A könyv sugalmazása szerint a saját szenvedésünk iránt tanúsított közöny némi védelmet nyújt az idegen, ellenséges világgal szemben, ugyanakkor nem szabadít meg a szakadatlan értelmezés felelősségétől. Medve önkéntelenül erkölcsi szempontokat is mérlegel, s éppen akkor részesül a „testközeli boldogság” élményében, ha az utóbbiak értékeléséhez megtalálja a kellő távlatot, s nem mosódik bele a környező világba.³⁵⁵ Az átható jelenlét érzékelését küzdelmes értelmező tevékenység előzi meg, amit az elbeszélő a világon, s önmagán végez. Ahhoz, hogy ki tudja kapcsolni ésszerű megfontolásait, s erkölcsi érzékét, előzetesen rá kell hangolódnia a jelenlét-hatások befogadására. A test jelzéséhez, érzékeléséhez azonban emlékezet társul, s az egyszeri, kivételes jelenségek elbeszélésbe ágyazva összefüggő sorozatba rendeződnek. Az iskola egykori tanulóinak karcolatai szabálytalanok, megfoghatatlanok, mint Medve sapka viseletének az egyénisége, s nem illeszkednek rendszerbe, akárcsak Schulze váratlan kiállása megvándolt növendéke mellett. Minthogy a létezés szövetét nem lehet szétszálazni, Medve elszántan kísérletezik az értelmező tevékenység felfüggesztésével, annak érdekében, hogy kiküszöbölje elbeszéléséből a hamis izomorfizmusokat, tehát az egymással látszólagos összefüggésben lévő jelenségek közötti kapcsolatokat. A dolgok erőteljes érzéki hatásának befogadásától reméli a félrevezető jelentések meghaladását. Magával ragadó tapasztalatokról van szó, s a tapasztalat nem is a legmegfelelőbb kifejezés itt, hisz éppen a jelentés azonosításától tartózkodva válik Medve fogékonnyá ezekre a benyomásokra.

Mit jelent jelen lenni a világban? Hogyan győződhetünk meg arról, hogy valóban létezzünk? Hol húzható meg a világhoz fűződő nem értelmezői viszonyulás határa? Milyen veszélyeket hordoz magában a közvetlen jelenlét-tapasztalatok felértékelése a részleges magyarázatokkal szemben? A fenti kérdésekre nem érkezik megnyugtató válasz. Medve folyton vágyakozik valami

³⁵⁴ *Iskola.* I. 154–155. p.

³⁵⁵ „vacsorához lemenet néztem a képeket, Tulp tanár anatómiáját; ebéd után morzsát dobáltunk a szökőkút aranyhalainak, a külső fasorban a kürtösök gyakoroltak. Mindenből hiányzott a régi keserűség éles, tiszta íze. Az elvesztett rosszkedvemmel együtt más is elhagyott. Elszórt a köd, s nyomban romlani kezdett a látásom. Mire megyek ezzel a heves, testközeli boldogsággal, ha nincs már meg hozzá a távlatom. Kikapcsolódott az életem igazi frekvenciája, a lobogás, a töltés – a labdarúgásnál sokkal izgalmasabb, vakmerőbb, nagyobb játék –, s a fenyegető érzéstől, hogy az én titkos mélységes nyugalmatam is elveszthetem, névtelen iszonyat fészkelte be magát a mellembe, torkomba, gyomromba, jókedvembe, apró, kis hegyes iszonyat.” *Iskola.* II. 155. p.

eredeti, természeti állapot után, s a közvetlen, lélektől lélekig ható, reflexió nélküli megértés bűvöletében él. Mihelyt ugyanis közölni akarja, amit a világról tud, túlzásokba esik, vagy egyoldalúan ítélkezik. Az arányérzéke azonban mégsem hagyja egészen cserben, s jelzi, ha az igazság csorbát szenved. „Annyi bizonyos csupán, hogy neki van igaza, s nem Schulzénak, Merényinek. Mindenki téved. Nem, sajnos, ezt nem szabad elhinnie. [...] Nem, nem. Ebből még nagyon sok minden hiányzik. Mégsem egészen így van ez.”³⁵⁶

Ezen a ponton indokolt kapcsolatot létesíteni a „teremtő jelenlét” kifejezésben szereplő jelenlét fogalma és a regény valóság értelmezésének a kiindulópontja között. Feltevésem szerint a jelenlét körébe sorolható jelenségek magyarázatát a regényben a teljes valóság kifejezhetetlenségének szorongató érzése vezérli, vagyis a nyelv és a valóság határainak a megközelítéséből bomlik ki. Medve kézírata 1942-ből erről így beszél: „A fogható valóság felszínén élünk, elszakadva. Az érzékelésen túli, időn kívüli, nagyobb valóság terében azonban folytonosan összefüggünk egymással valahol. Indáink metszik a világot, aztán továbbnyúlnak, ki, egy ismeretlen dimenzióba, mint elszakítatlan köldökzsinór, s ott vagyunk egybekapcsolva, egyetlen egészként, abban a teljesebb kontinuumban.”³⁵⁷ Ha nem létezne valahol ez a rejtett tartomány, „hogyan érthetnénk meg végül még a néma gyerek szavát is? Hogyan volna lehetséges az a csoda, hogy a mi siralmas eszközeinkkel, szóval, tettel, rúgásokból, tréfákból, otromba, elnagyolt jelekből mégis megértjük egymást?”³⁵⁸ A teremtő jelenlét élmény méltóságot ad a létezésnek: „csinálhatnak, amit akarnak: a világ mégis sokkal különb hely, az élet mégis nagyszerűbb dolog, mint amilyennek józan emberi ésszel látszik.”³⁵⁹ A véletlen, az esetleges, az ajándék, s a szerencse képzeete társul a teremtő jelenlét-pillanatokhoz, amelyek a létezés feltétlen bizonyosságát jelentik. Minden más, a világ, a többi ember csak feltevés. Ami biztosan van, az a teremtő jelenlét-pillanat átható érzése. A többszólamú regény elbeszélőinek ezzel szorosan összefüggő felismerése, hogy önmaguk nem-véletlenszerű létezéséről bizonyosságot szerezni először is saját testük érzékelésével lehetséges. A magával ragadó élmények emlékei szinte megtámadják a visszatekintő szereplők érzékeit.

³⁵⁶ *Iskola*. I. 163. p.

³⁵⁷ *Iskola*. II. 198. p.

³⁵⁸ *Iskola*. II. 198. p.

³⁵⁹ *Iskola*. I. 165. p.

Képes-e a nyelv a létezésnek erről a tartományáról hírt adni? A regény egyidejűleg több, egymást kiegészítő értelmezés felépítésére ad lehetőséget. Egyfelől azt sugalmazza, hogy csakis félreértést eredményezhet a nyelv, ugyanakkor a lelkek találkozásakor a megértés szavak nélkül is megtörténik: a hallgatás a legtokéletesebb beszéd. Zűrzavar uralkodik a világban, ám lelkünk titkos szerkezetének épsége megőrizhető. Nincs mélyebb jelentése a dolgoknak, csak az van, ami kézzelfogható, ám létezik átlelkésítő aura, amitől a környező világ jelenségei távlatot nyerne.

Fogas kérdések találkozási helye a tanszerláda fedele. Mit tudhatok? Mit kell tennem? Mit szabad remélnem? A regény visszatérő jelenetében Medve a zöld felületre meredve fogalmazza újra a modernség korának beköszöntét jelentő bölcelet Kanthoz visszanyúló kérdéseit. Hallgatólagos közös tudásként van jelen a regény világában, hogy az önkény, a kiszámíthatatlanság a létezés meghatározó tulajdonsága. A *hallgatás* felmagasztalása részben e belátással magyarázható. Bármit is mond az elbeszélő a tehetetlen kiszolgáltatottságról, vagy az ellenállás lehetőségéről, kénytelen azonmód érzékeltetni, hogy szavai csakis feltételes érvényességre tarthatnak számot. A szenvedés mintha értelmet nyerne a regény világában, hisz sorsközösséget teremt, s erős köteleket hoz létre. Ebből a tetszetős gondolatból azonban rögtön vissza is vesz az elbeszélő, amikor arra figyelmeztet, hogy bármi legyen is a kötőanyag, „tejsav vagy gyanta” egy ponton túl, a legszemélyesebb ügyekben nem segít.

Miről lehet végül beszélni túl jól és rosszon? Az *Iskola* a gondolkodástörténet távlatából is korszakok határán áll. Érdemes röviden emlékeztetni arra, hogy a bölcelet három különböző típusú választ adott a lét kontingenciájára. Az első a metafizikai gondolkodás hagyományát követve *puszta látszatnak* tekinti az esetlegességet, s az a törekvése, hogy a felszín alatt felmutassa *az igazi valóságot*. A második szellemi viszonyulást az esetlegességgel szemben a lényeg tételezése, s jobbra az evilági megváltásba vetett hit jellemzi. A harmadik tudomásul veszi a kontingenciát, igenli a létet, s elfogadja sorsként a valóságot, mint egyetlen lehetségest, ami adva van.³⁶⁰ Nincs mit csodálkozni azon, hogy a regényíró gondolkodása keresztezi a filozófiatörténeti besorolást. Ottlik megkettőzi a valóságot, de a gondviselésbe nem hisz feltétel nélkül, a történelmi megváltás ígérete pedig teljesen idegen tőle.

³⁶⁰ Vö.Vajda Mihály: *Sors vagy megváltás*. Thalassa, 1999. 2-3. 111-118.pp., illetve Fischer Klaus P.: *Schicksal in theologie und Philosophie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2008. 360., Hoffmann, Arnd: *Zufall und Kontingenz in der Geschichtstheorie*. Klostermann, Frankfurt 2005.

Ottlik műveiben az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság, a szabálytalanság nem pusztán romboló erőnek számít. A *Prózában*, s a *Budában* nem véletlenül bukkan fel Nietzsche kifejezése, a *Zufall*, amelyben a véletlen összetettségére – „liebe Zufall” – esik a hangsúly.³⁶¹ Ottlik szinte valamennyi egyértelműnek látszó kijelentésére vonatkoztatható a Zufall többértelműségének képlete. Valami jóval is kiegészül a véletlen, ami egyben kérdéssé is teszi véletlenszerűségét, s megnyitja az utat a minden esetleges közötti titkos összefüggés felfedezéséhez.

A *Buda* elbeszélőjének meghatározó alapélménye a kiszámíthatatlanság, az élet megszokott kereteinek a felbomlása, a mindenre kiterjedő esetlegesség érzése. A weimari időszakra jellemző válság-hangulat részben történelmi léptékű változásokkal magyarázható, az országot sújtó fordulatok idézik elő, melyek jelen vannak Ottlik szinte valamennyi művének a hátterében. Ottlik elbeszéléseiben a szereplők jelentékeny része tétlenségre kárhozható céltalanul sodródik. A külföldi tartózkodás, az ideiglenes létforma, s az idegen utazó szerepe nyújt számukra némileg védelmet az üresség kísértésével szemben. A válság-tudat kialakulásában a nyomasztó történelmi légkörnél azonban lényegesebb szerepet játszik a szellemi eredetű, egzisztenciális bizonytalanság, az elveszettség, kiútatlanság érzete, mely állandósul a szereplőkben. Nem pusztán a világ megismerhetőségét illető kétely elmélyülésére lehet itt gondolni, de a jelenlétbe vetett bizalom megrendülésére. A teremő jelenléte utáni vágyat az a szorongató tapasztalat kelti fel a *Buda* és az *Iskola* elbeszélőiben, hogy megalapozhatatlan az önmaguk létezéséről szerzhető bizonyosság: „Birkóznia kellett a kételyeivel életre-halálra, mert ha ez a rejtélyes, mély, eszköztelen megértés nincsen, ha csak délibáb volt, akkor teljesen magára marad, kiszakad a világból, nincs többé semmilyen útja az emberekhez. Hiszen beletörődhetnék, hogy az, aminek látszik [...] Ő maga nem volna jelen, valóságosan. Hinnie kellett tehát mindenáron és reménykednie, tűzőn-vízen át, mert ezzel az utolsó szállal kapaszkodott az emberi valóságba. Nagyjából semmi mással nem törődött.”³⁶²

Az *Iskola* végső soron tudomásul veszi az esetlegességet, s azt a létezés adottságának tekinti: „itt nem volt összeesküvés. De ha lett volna, akkor sem volt ki ellen, mi ellen. Legfeljebb a világ belső szerkezete és emberi

³⁶¹ Vö. Djuric, Mihailo: *Nietzsche und die Metaphysik*. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, 16, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1985. 143, 159. pp.

³⁶² *Iskola*. I. 168. p.

mivoltunk végső természete ellen.”³⁶³ Medve és Bébé közös olvasmánya Schopenhauer, aki minden bizonnyal egyik legjelentősebb képviselője volt ennek a felfogásnak, a másik természetesen Nietzsche, aki újraalkotta a sors elfogadásának a gondolatát.³⁶⁴ „A tagadás céltalan. A támadás rossz, lehetetlen. Védekezés nincs”³⁶⁵ – a világ eredendően idegen és ellenséges. Ez a létélmény az abszurd felé mutat, ugyanakkor a regény véleményem szerint erősebben kötődik a saját idejét megelőző gondolkodástörténeti korszakhoz. *Az undor* (*La nausée*, 1938) című regény főhőse, Antoine Roquentin, aki szintén naplót vezet, kénytelen szembesülni azzal, hogy az emberi létezés és a magánvaló lét közötti különbség megalapozhatatlan: „Az esetlegesség a lényeg” – ébred rá Sartre regényének főhőse az igazságra. Az emberi létezés ugyanolyan értelmetlen, esetleges, mint a tárgyaké, amelyek körülveszik, s a magánvaló létnek semmilyen szükségszerű rendje sincs. Ottlik főhőse az életformává tett írás segítségével próbál felülemelkedni minden cselekvés értelmetlenségének a gondolatán. Medve írónak, Bébé festőnek készül, s számukra *az alkotás szenvedélyes jelenlét*, valódi tett, amely azzal kecsegtet, hogy a világ másként is érzékelhető, s újjáteremthető. A magával ragadó jelenlételemények felidézéséhez ugyanis nemcsak személyes emlékek kapcsolódnak, de annak sejtelve is, hogy értelem, szellem költözik az életbe.

A regény egyik olvasata szerint nincs rejtett rend a világban, csak zűrzavar. Az esetlegesség a létezés adottsága. Az emberi természet megváltoztathatatlan, ezért nincs értelme a lázadásnak. Másfelől az *Iskola* azt sugalmazza, hogy hinni kell a lelki nemesség, az önzetlenség, az együttérzés, a barátság összetartó erejében. A regény értékrendje Kosztolányi örökségéhez kapcsolódik a legszorosabban. „Csillag és szemét” a sorsunk, vallja Kosztolányi hőse, „sár és hó” teszi hozzá Ottlik kadétja. Fenntartás nélkül nem azonosulnak egyetlen eszménnyel sem, de mindkettejük számára a másik szenvedése iránti közöny, a részvétlenség a legbántóbb emberi tulajdonság.³⁶⁶ A kétféle írásmód talán

³⁶³ *Iskola*. I. 138. p.

³⁶⁴ Medvének nemcsak szenvedést okoz a kiszolgáltatottság, de jótekonny hatásából is részesül, amikor saját sorsát önkéntesen fogadja el: „Öt perc múlva ébresztő, vége szakad a magányomnak, jelentkeznünk kell, Schulzénál, és kezdődik újra a tánc. Nem bántam. Mert addig is békesség fogott el, elmondhatatlan, újfajta nyugalom. s nem is kellett jól megjegyezmem ezt az érzést, tudtam, hogy úgysem veszítem el többé.” *Iskola*. II.11. p.

³⁶⁵ *Iskola*. 135. p.

³⁶⁶ „De a szeretet hiánya, a tiszteletlenség, ahogy bántak velem, a részvétlen félreértés olyan örvénylő zavarodottságba taszította, hogy csak akkor tudott kiszakadni ebből a tüzes forgószélle vált valóság-ból, amikor még tovább, a képtelenségig és valószínűtlenségig fokozódott minden.” *Iskola*. II.14. p.

abban hasonlít egymásra, hogy mindkettő eldöntetlenül hagyja, mely értékeket fogadhatunk el fenntartás nélkül. Az *Iskola*ban az önzetlenség nemes lélekre vall, ugyanakkor hiba, amiből mégis valami jó születik: „Tulajdonképpen az égvilágon semmi értelme nem volt, hogy kölcsönadtam Medvének a *Bounty fedélzetét*, tudtam. Csak úgy kedvem jött hozzá hirtelen. Mégis jó ötlet volt, nem bántam meg. Nekem megértte, mert olyan jólesett, mint egy ráadás fél zsíros kenyér, vagy mondjuk egy negyed, vagy legalábbis egy jó harapásnyi.”³⁶⁷ A közöny jótékonyan véd önmagunktól, másokkal szemben gyakorolva viszont kegyetlen.³⁶⁸ Medve, ha nem hisz a dolgok felszíne mögött rejtőző titokzatos lényeg létezésében, lemond az életnek értelmet kölcsönző távlatról. Amennyiben tudomásul veszi, hogy az esetlegesség hátrátározza meg a létezést, s csak az anyagszerűen megtapasztalhatóba, az eleven érzéki hatások váratlan pillanataiba veti bizalmát, elveszti az esélyt, hogy kézben tartsa saját sorsának irányítását.

A metafizikai gondolkodás hagyományához fűződő viszony korszakképző mozzanatként számít a bölcsélet történetében. E távlatot áthelyezve a nyelv vonatkozásában az a kérdés válik mérvadóvá, van-e mélyebb, mögöttes, jelképes értelme a dolgoknak, az irodalom tekintetében pedig a kérdés úgy fogalmazható át, van-e allegorikus jelentése a műalkotásnak? Amennyiben a jelenségek nem azonosak önmagukkal, folyton mögöttes értelmet kell keresnie az olvasónak. Az *Iskola* nyelvszemléletét tekintve is művészeti korszakokat köt össze. Ottlik prózájának a sugalmazása szerint a zene és a kép mintha alkalmasabb kifejezésforma volna a nyelvénél. A *Minden megvan* záró jelenetében két zenész önfeledt játéka fejezi ki az egymásra találás örömét. A *Hajnali háztetők* háromalakos képe tökéletesebben örökíti meg két nő és egy

³⁶⁷ *Iskola*. II. 50. p. ; Medve először csodálkozik Bébé meggondolatlan, értelmetlen nagylelkűségén, amikor önként oda adja különleges csomagolópapírját, s gyakorlatias meggyőződésének igazolását látja abban, hogy a kedvezményezett egyáltalán nem hálás az ajándékért. Mégis ez az ésszerűtlen, céltalan cselekedet viszi közelebb Bébéhez.

³⁶⁸ Medve, amikor fogdába zárják, ráébred arra, hogy a saját szenvedése iránt tanúsított közöny hatékony védekezés a világ kegyetlenségével szemben: „Gyűlöletből sírt. Megnyugtatta átmene-tileg, hogy ettől érvénytelené vált körülötte az idegen, ellenséges világ. A megmaradt valóság, rettenetes elhagyatottsága megszilárdult. Meg tudta vetni a lábát rajta, s megállt, kiegyenesedett. Csak hadd csukják megint fogdába – gondolta dölyfösen.” *Iskola*. II. 23. p. ; „Ketreche zárták és Medve Gábor növendéknek hívják. Ő azonban valahol egészen másutt van, teljesen szabad és független. Ezt be kell vallania becsületesen; hiába facsargatja a szívét hamis szánalommal. Akármilyen sajnálatra méltó ez a Medve Gábor, azt, aki sajnálni szeretné, vagyis önmagát, nem tudja sajnálni. Ő él, és ingyen szórakozik. Jó meleg van itt.” *Iskola*. II. 63. p.

férfi érzelmi kötelékét, mint viszontagságos történetük részletes elbeszélése. Messzire vezető kérdés, mely művészeti korszak gondolkodásának feleltethető meg a pillanat kitüntetettsége, a kivételesen átható jelenlét-élmény felértékelése? Mi különbözteti meg Ottlik művét például a klasszikus modernség kivételes, megismételhetetlen, szimbolikus értelmeket megnyilvánító pillanatkultuszától, a *Hajnali háztetőket a Hajnali részegség* szemléletmódjától?

A regényíró világosságra való törekvésének megfogalmazása közel áll a klasszikus modernség jellegzetes hitvallásához, amely szerint a művészet a világ elveszett egységét állítja helyre. „Az emberi nyelv eddigi jelentéskészlete, ösztetételének szabályai, gondolkodásunk meglévő fogalmi felszerelése nem teszi lehetővé, hogy ilyen – nyelven inneni és nyelven túli, intuitíve megragadható – tartalmakat kifejezzünk (ahogyan egyszer a regényről szólva próbáltam demonstrálni). A legfontosabb dolgokról nem tudunk beszélni, vagyis gondolkozni sem. Létezésünk alapjai – a hallgatás mélyén – sértetlenül őriznek ép, teljes tartalmakat. A nyelv fel tudja bontani roppant összetettségüket részjelentésekre, érzelmi, indulati, etikai, esztétikai, gondolati, akarati jelentésekre. Ezek az értelmezések mind csonkák, hamisak. Az író a nyelvet nem ebben az értelmező, felbontó funkciójában használja, hanem éppen ellenkezőleg, mondhatni visszaélve a nyelvtan szerkezetével és a szavak jelentésrendszerével, versében, regényében a világ eredeti épségét és teljességét igyekszik visszaállítani.”³⁶⁹ Ottlik főműve a korlátozott nyelvi kifejezés határait megtapasztalván a jelenlét megmutatkozásába veti bizalmát, a közvetítés közegeinek ellenállását azonban a regény nem képes legyőzni. Jellemző, hogy a teremtő jelenlét pillanatok egyik válfaja valamely kép nézéséhez, illetve kép leírásához kapcsolódik az utólagos elbeszélésben, s ezzel a regény az ekphraszisz hagyományára emlékeztet. A kép mozdulatlansága az örök jelenbeliség csalóka ábrándjával kísérti az elbeszélőt, aki ugyanakkor szakadatlanul a jelenlét-pillanatok utólagos megragadásának a nyelvi korlátaiba ütközik. A látvány megidézése a közvetítő közegek közötti áthelyeződések nehézségeivel szembesíti az elbeszélőt, aki nemcsak a szó láttató erejének a korlátozottságát ismeri fel, de a néma kép fogyatékoságait is, ezért ad hangot a nyomaton ábrázolt alaknak: „soha nem akart egy percig sem az emberek közt élni. Csak az a lovas! Az a Trieszt felé ügető lovas. Utólérte őt a hágón, és nehéz parancsot hozott. Egyetlen szóból állt: Éljl!”³⁷⁰ Bébé az *Iskolában* még

³⁶⁹ Ottlik Géza: *Próza*. Magvető, Budapest, 1980. 213. p.

³⁷⁰ *Iskola*. II. 62. p.

hisz abban, hogy a kép alkalmasabb kifejezésforma a nyelvnél, a *Buda* elbeszélőjeként azonban a festészet korlátaival szembesül: „Fél kézzel összegyűrtem a képet és eldobtam. Aztán meggondoltam magam, kihálászta a papírkosárból és egészen apró darabokra téptem. [...] Szerelem, odaadás, barátság: hozzátartoznak a hosszú gyerekkori délutánjaid, Bébé, a kora reggelek, a tücsökszó, bodzaillat, hullócsillag, őszi esők és a szombathelyi országút téli fáinak ágas-bogas koronái –, ugye? És ezt nem lehet hagyni, ezzel mind valamit kell csinálni, megragadni, harapni, elmondani, megfesteni: magadévá tenni. Csakhogy mindegyikhez olyan sok minden egyéb tartozik [...] Feküdj hanyatt Bébé, add fel sírva [...] Hanyatt fekvé könnyű sírni, de nehéz festeni. Persze nem adtam fel. Persze Medve sem. Folytattam a szálakra szétszedegetését annak, ami megbonthatatlan összefüggő egész. (Ő legalább megkísérelt több szálat egybefogni emberi nyelven.)”³⁷¹ Az *Iskola a határon* jelentésének összetettségéhez képest a regény folytatásaként is felfogható *Buda* egyértelműen veszteségként értékeli a teljesség klasszikus modern eszményének a szertefoszlását, s mintha az „Egész világ szóttje kibomlott” tapasztalatával szemben fogalmazná meg értékörző művészi hitvallását.

A jelentés meghaladására tett kísérlet alapvető indítéka a folytonos (félre) értelmezés kényszere előli menekülés. A jelenlét-hatások esztétikai illúziója a közvetlen jelenlét elérhetetlenségéért nyújt kárpótlást. Ottlik szemléletétől nem áll távol a teljesség művészi visszanyerésének gondolata. Köztudomású, hogy a lét egységének helyreállítására a szimbolisták tettek kísérletet. Baudelaire szerint a *jelen megjelenítése* nemcsak az ábrázolt dolgok szépségének, de a jelen alapvető „jelen-valóságának” köszönhetően is (*mais aussi à sa qualité essentielle de présent*) örömet okoz számunkra.³⁷² Az *Iskola a határon* tudatában van e célkitűzés szükségszerű akadályainak. Ottlik önmagát értelmező regényében az írás aktusa és ennek a cselekvésnek az interpretálása a nyelvi kifejezés időbeliségének a következtében nem eshet egybe, s ez határt szab a jelenlét-hatások kiterjedésének.

Bárhonnét nézzük, az *Iskola a határon* megszüntethetetlenül többértelmű, s éppen e tulajdonsága szavatolja továbbélését a hatástörténet lezárhatatlan folyamataiban.

³⁷¹ Ottlik Géza: *Buda*. Európa, Budapest, 1993. 318. p.

³⁷² „Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.” In. Baudelaire, Charles: *Critique d'art*. Gallimard, Folio, Paris, 1992. 344. p.

Az évforduló figyelmeztet az ember alkotta mű halandó létére, s ez által a történelem időbeliségére. Ezért választottam Herder metszően pontos, Kantnak szegezett szavait írásom jelmondatának, amely így szól: „Voltaképpen minden forgandó dolog önmagában hordja saját idejének mértékét; ez a mérce akkor is megvan, ha másik nincs jelen; nincs két dolog a világon, melynek ugyanaz lenne az időmértéke (...)”³⁷³ A német bölcselő alaptétele a mostani megemlékezésre vonatkoztatva intést rejt magában. Azt sugalmazza, hogy a visszatekintő nem ítélkezésre, de a szellemi hagyomány megértésére hivatott, mivel nem rendelkezhet a történelem örök mértékével.

Időtállónak azt a művet szokás nevezni, mely nem veszít megszólító erejéből a hatástörténet folyamatában. A prózaíró Sötér esetében nem túlzás elsüllyedt örökségről beszélni. Az utóbbi negyedszázadban megjelent irodalomtörténeti kézikönyvek nem tárgyalják önállóan regényeit és elbeszéléseit, s a főműnek tekinthető *Fellegjárásról* is legfeljebb csak érintőlegesen esik szó, a magyar próza egyik korszerű kezdeményezésének a visszatérő példájaként. Ebből is látszik, hogy az irodalomtörténet idejének a mértéke sem állandó. A mű lényegénél fogva átminősül a befogadás történetében.

Feladatom, hogy nyomon kövessem a korszakváltozásokat a prózaíró életművében. Az értelmezés vezérfonala szinte önként kínálkozik, hiszen Sötér alkotásaiban úgyszólván történelmi és művészeti korszakok adnak egymásnak találgatást. Magától értetődő, hogy az irodalom–, a társadalom–, s az eszmétörténet határai nem esnek teljesen egybe jelen esetben sem. Összhang és feszültség egyaránt jellemzi a viszonyukat. A történeti időre nyíló távlatból a művek kifejezőmódja s a megfogalmazott tapasztalatok egyaránt figyelmet érdemelnek. A korszakváltozás a folytonosság megszakadását jelenti, az életmű ezzel szemben valamiféle egységre s állandóságra utal.

Az értelmezési keret kijelölésére hivatott bevezető fejtegetés után előadásom első részében távolnénzetből veszem szemügyre a korszakváltozásokat Sötér életidejére visszatekintve, s arra mutatok rá, hogy ebben az időszakban szinte kizárólag kibontakozó folyamatok megtörésének a sorozatát láthatjuk

³⁷³ Johann Gottfried Herder: *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*. (1799), Berlin, 1955. 68. p.

a magyar történelemben. Az előadás második felében a művek poétikai megközelítésére összpontosítok, s amellet érvelek, hogy Sötér prózaeszménye lényegében 19. századi volt, az időben korábbit magasabb rendűnek tekintette, s a magyar irodalom történetéből addig hiányzó szemlélet- és elbeszélésmódok utólagos megalkotására törekedett.

Futó pillantást vetve a pálya alakulására, írói működése a *Válaszban* kezdődött, első novelláját Sárközi György közölte. Későbbi írásai a *Nyugatban*, a *Napkeletben*, a *Vigiliában*, majd a *Magyar Csillagban* jelentek meg, tehát a 20. század első felének legrangosabb, de különböző szemléletet képviselő folyóirataiban. Első regénye, a *Fellegjárás* 1939-ben jelentős visszhangot keltett, termékeny vita kísérte, s ennek köszönhetően a szerző tartósan jelen volt a kortárs irodalmi életben. Huszonhat évesen úgyszólván beérkezett író, amikor a német megszállás bekövetkezik. *Két iskola* címmel ekkor írt, szokatlanul személyes hangvételű esszéjében a Ménesi út neve az örök szellemi Magyarországra emlékezteti, mindarra tehát, amire a magyar nép büszke lehet. Harmincegy éves, amikor a vesztes II. világháborút követően Magyarország szovjet fennhatóság alá kerül. Sötér 1951-ben termelési regényt ír a szegedi textilművekről. A fordulatszerű korszakváltozás azonban 1946-ban következik be a szépíró életművében, melynek magyarázatára a későbbiekben visszatérek.

Az életút előzőekben felvillantott adataiból levonható az a következtetés, hogy Sötér harminchat éves korára nyolc különböző uralmi rendszerben élt. Az Osztrák-Magyar Monarchia utolsó béke évében született, s a Kádár rendszer összeomlásakor halt meg. A pálya ívét ezért sem egyszerű megrajzolni, nem szólva arról, hogy a művek azonossága is kérdéses. A *Fellegjárás* keletkezési idejének megjelölése: 1938–1976. A szerző szinte folyamatosan újraírta regényét.

Annyi bizonyos, hogy Sötér szépprózai alkotásainak a tapasztalati terében a 20. századi magyar történelem s irodalom korszakváltozásai tűnnek elő. A formabontó kísérletek sem kivételek e szabály alól. A *Fellegjárás* kétségtelenül tudattalan lelki történetek szertefutó megjelenítésével is kísérletezik, azonban alapvetően nevelődési regény, a saját élet s a szenvedéllyel végzett hivatás megtalálásának a története. A mindent betöltő reménytelenség legyőzésének boldogító érzése mellett a baloldali diktatúrától való félelem is hangot kap a műben, s ez közvetlenül arra vezethető vissza, hogy az Eötvös Collegiumban kommunista összeesküvést lepleztek le. A magyar

állam által Párizsba küldött ösztöndíjasként ismerkedett meg és kötött életre szóló barátságot az École Normale Supérieure-ben Jacques Voisine-nal (1914–2001), aki akkoriban még az Action Française körével rokonszenvezett. Sőtér 1942-ben keletkezett *Kísértet* című regényének színtere Párizs, főhőse német ösztöndíjas, aki szellemi értelemben hontalanná válik, Flaubert igézetében él, de büszkén vállalja nemzeti gyökereit. Magyar diáktársa együttérzéssel formálja meg a német fiatalember alakját.

A kiterjedt életműben tallózva szembeötlő, hogy a két háború közötti időszakban milyen gyakran idézi fel az író fájdalmas gyermekkori emlékeit. *A templomrabló* című, 1943-ban megjelent regényében megelevenedik az I. világháborút követő időszak, az antant csapatok által megszállt szülőváros, Szeged megaláztatása, a proletárdiktatúra félelmetes légköre s a régi Magyarországot szététele. Az 1943 és 45 között íródott *Bűnbeesés* a budai középosztály értékörző magatartásának a hanyatlását mutatja be. A nemzeti függetlenségi eszme erőtlennek bizonyul a totalitárius ideológiák áradatával szemben. *Budai átkelés* című, 1946-ban közzétett novelláskötetének az elbeszélője ostorozza a régi rend képviselőit, de az új világ híveinek kíméletlen hatalomépítésével kapcsolatban is hangot ad fenntartásainak, majd fordulat-szerűen csatlakozik hozzájuk. A *Női portré* kétségtelenül sematikus mű, kilenc évvel később azonban a szerző újra közli gyűjteményes kötetében, s ebből arra lehet következtetni, hogy várakozási horizontján a történelmi visszarendeződés jelent meg, illetve nem érzékelt éles korszakváltást az 1956 előtti s a forradalom leverése utáni időszak között. *Édenkert* című, 1959-es kisregénye a magyar baloldali mozgalom első nemzedékéhez tartozó költő alkotói válságáról, s közelmúltbeli meghurcoltatásáról szól. Az 1974-ben keletkezett *Elveszett bárány*, valamint négy évvel későbbi folytatása, a *Budai oroszlán* alapján elmondható, hogy a prózaíró jövőre vonatkozó elvárásai, s múltra vonatkozó értékelései jelentős mértékben nem változtak az életmű utolsó három évtizedében.

A korszakváltozásokra vetett átfogó pillantást élesítheti, ha az irodalomtörténész, aki nem ismerte személyesen a szerzőt, a továbbiakban a művek alkotásmódjára összpontosít, s kérdésektől vezérelve fordul az elfelejtett hagyatékhoz. Sőtér regényei, *keletkezési idejüktől szinte függetlenül* különös időutazásban részesítik az olvasót. Az elbeszélés tempója lassú, végtelen sok szünet, aprólékos leírás szakítja meg a történetmondást, a szereplők világára magabiztosan rátekintő *elbeszélő* hangja emelkedett: mintha egy

évszázaddal korábbi irodalom világába érkezünk volna. Ellenpróbaként számba vettem az író előremutató poétikai megoldásait, s úgy találtam, hogy 19. századi beszédmod szólal meg a kiváltképpen 20. századnak mutató részletekben is.

A templomrabló az I. világháború után bekövetkezett történelmi összemérés megjelenítésével indít. Szeged kifosztását idézi fel szorongató látomásban. Félelem és kiszolgáltatottság határozza meg az ember helyzetét. Fekete-afrikai antant-katonák őrijárata érzékelteti, hogy az élet kilépett megszokott medréből. A látható és az elképzelt város képe összemósodik a szereplő tudatában, s az áttűnéseknek az elbeszélő sem szab határt. A hang azonban 19. századi: „Az égbolton sötét örvények kavarnak, az éjszaka lelkei most fürödnek a fekete vizekben [...] A szelet a visszhangos lépcsőházak, templomhajók ejtik rabul [...] Hány lélek távozik ez órában! Egyenként látja őket, kacskaringós útjokat; az elszálló lélegzet ott reked szeme előtt. [...] Ezekben a kései órákban lettek társai az óraütések, melyek elhaltak a torony körül vagy a lefüggönyözött szalonokban.”³⁷⁴ *A Bűnbeesés* egyik zaklatott jelenetében elmérgesedő, heves szóváltásnak lehetünk tanúi, a sértések egymásra záporoznak. Az idősebb nő hirtelen visszavág hűgának, pattanásig feszült a hangulat. A szereplő szavait az elbeszélő lassan, lélektani magyarázatba merülve adja vissza: „– Talán engem is megkérdezhetnél, Margit! – szól rá Teréz haragosan és intőn, de ezzel a gyűlölettel és féltékenységgel szemben tehetetlen marad: nem is igen erősködik – megérezte a poklot, mely Margitban megnyílt és látja, csallhatatlanul, hová vezetne részvéte, könyörülete.”³⁷⁵ Négy barátnő havi rendszerességgel tartott budavári találkozásának a leírása közel ötven lapra rúg a regényben, s e terjedelmes résznek közel a negyedét a szerény uzsonna előkészítése tölti ki. Mintha gyorsan pergő képsor egyre alacsonyabb fordulaton vetítve lassan állóképpé meredne.

A Budai átkelés a romantikára jellemző mitikus tér-szemlélettel jeleníti meg a főváros ostromát. Megelevenedik a pincékbe rekedt emberek alvilága, de a szenvedő alakokra fentről mintha derengő fény vetülne. A felkavaró történetek minden elemükben érzékletesek, s egyszerűen jelképes értelműek. Jó példa, ahogy a menedéküket elhagyók az égre tekintenek: egyszerre

³⁷⁴ Sőtér István: *A templomrabló*. (1943) 8. p., In. Sőtér István Művei. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985.

³⁷⁵ Sőtér István: *Bűnbeesés*. Athenaeum, Budapest, é.n. (1945) 11. p.

aggodalmasan, a következő repülőgép támadását várva, s reménykedve, a gondviselő jelenlétét fürkészve.

A szépiró életművének az egyik kellemetlenül emlékezetes darabjával szeretném szemléltetni, milyen mélyen áthatotta a 19. századi regény poétikája Sötér írói világát. A *Női portré* főhőse a szegedi textilművek szövőnöje. A mai olvasó számára a termelési regény írásfeladat mintaszerű teljesítéseként hat. A negyedik szemelvény két irodalmi kultúra feszültségektől sem mentes találkozását hivatott érzékeltetni: az új életkort régi írásmód jeleníti meg: „Alacsony, sötétkék esőfelhők alatt, mezők közepén vöröslik messzire a csillag a Szegedi Textilkombinát homlokán. [...] a megváltozott mezőn, zümmögnek a zömök, bástyaszerű téglapületek, neonfény borítja ezüstbe estéknként az üvegtetőt. Pörkölt gyapot szaga lengi körül a gyár tömbjét, lobognak a főbejárat drapériái a szélben, s a hosszú folyosók mélyéből nyíló vasajtók mögött, a négyzet alakú, piacnyi terembe valami egyenletesen, soha nem lankadón tomboló szélvihar szorult: a verőgépek, a kártolók, a nyújtók, a gyűrűsfonók dobják föl ujjongó erejük hangját a mennyezetig. Nyári hajnalokra emlékeztető, kékezüst neonfény borul örökké a teremre; melegen, selymesen fehérlenek a gépeken feszülő szalagok, a hengerek alól kibomló fátylak, a gyűrűsfonó bonyolult, fekete acélszervezetébe alakígyózó fonalak; csillog a parkett, s a munka diadalmas sugárutaiként csillognak a gépsorok messzire futó közei.”³⁷⁶ A leírás tagadhatatlanul olyan írástudó alkotása, aki jól ismeri a 19. századi klasszikus regények alaktanát, jelesül az aprólékos környezetrajz poétikáját. A lelkesült szellem életre kelti a gyárat. Az üzem berendezésének a megismerése emlékeztet – többek között – Zola leírásaira, nevezetesen a bánya lényének a megtestesítésére a *Germinál*-ban. A *Női portré* kapcsán nem kerülhetem meg az 1946 után hirtelen bekövetkezett szemléletváltozás érintőleges tárgyalását.

Az átmenet éveiben voltak kortárs írók, például Márai, aki lényegében hasonló műveltségi háttérrel rendelkezett, mint Sötér, de ő történelmi éleslátással veszedelmes tévútnak érezte azt, amit a szovjet minta követői kiútnak. A hatkötetes magyar irodalomtörténet nem tárgyalja Márai Sándor munkásságát. A *magyar irodalom története 1945–1975* című akadémiai kézikönyv ellenben önálló fejezetben méltatja Jász Dezső tevékenységét. A *Tanács Magyarországtól a Pireneusokig* (1969) című emlékezőskötet szerzője a

³⁷⁶ Sötér István: *Női portré*. (1951) In. Sötér István: *Édenkert*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1960. 134. p.

spanyol köztársasági hadsereg dandárparancsnoka volt, akinek a hamvait a Kreml falába helyezték volna el, ha időközben nem szűnik meg ez a temetkezési mód. Sötér Jász Veronikával 1938-ban kötött házasságot. Vajon milyen tanulságot szűrhetett le apósának nemzetközi tapasztalataira hagyatkozva a kommunista mozgalom történetéből? Nem tudhatjuk. Az úgynevezett szocialista realizmus feltételeinek szinte tankönyvi pontossággal felel meg az 1951-ben keletkezett *Női portré*. A kifejezésmódok tudatos elsajátítása azonban a *Női portré* előtti alkotásoktól sem idegen, sőt, megkockáztatom, hogy az életmű egészére jellemző.

Sötér tudósként elsősorban a 19. század kutatója volt, aki 20. századi íróként a 19. századi francia lélektani realizmust tekintette eszményének. Joyce-ot jelentéktelennek tartotta. A *Fellegjárás* bizonyos részletei, a tudatáramlás látomásos megjelenítése inkább kivételnek tekinthető a szépiró életművében, mint szabálynak. Az elbeszélő szemléletmódját alapvetően az észelvűség, a latin szellem világosságának megfelelő személyiség felfogás és nyelvhasználat határozza meg. A metonímia s nem a metafora teremti meg a szöveg folytonosságát. Az időbeli és az ok-okozati érintkezésen alapuló történetmondás számít jellegadónak. A szereplőket jobbra az elbeszélő közvetlen jellemzéseiből ismerheti meg az olvasó, s ily módon még cselekedeteik rejtett indítékai felől sem támadhatnak kétségei.

Végezetül mit ajánlhat a mai értelmező időszerű, hozzánk szóló, felfedezésre érdemes alkotásként a tisztelt hallgatóság figyelmébe? Külön csoportot alkotnak a szépiró életművében a Franciaországot idegen otthonként bemutató regények, amelyekben önként kínálkozik az összehasonlítás a házigazda és a jövevény kultúrája között. A *kísértet* cselekménye Franciaországban játszódik, a regény teremtett elbeszélője azonban magyar diák, aki csodálja a francia kultúrát. Főhőse német ösztöndíjas, aki menthetetlen tudathasadásban szenved, magát Bovary úrnak képzei. Vele ellentétben a fiatal magyar író mértéktartóan sajátítja el a francia szellemi élet szokásrendjét. Megtanulja az udvarias társalgás alapszabályait, a munka kínját mosollyal leplezi, élből semmit sem utasít el, a meghökkentőt pedig játékkal fogadja. A francia kultúrát magyar távlatból mérlegelő utazási regények elbeszélője fokozatosan fedezi fel, hogy az idegen valójában ismeretlen saját, a sajátjának hitt pedig elfelejtett idegen.

Napjainkban jottányit sem veszített érvényességéből az a belátás, mely szerint önmagunk megismeréséhez a másik világán át vezet az út.

FESZÜLT MÉLABÚ. AZ EMLÉKEZET REGÉNYE

KUKORELLY ENDRE: TÜNDÉRVÖLGY.

AVAGY AZ EMBERI SZÍV REJTELMEIRŐL

A *ritka szép* kiállítású könyv központi alakja az elbeszélő apja, aki néhány ismétlődő történettel, emlékképpel és szótlanságával van jelen a visszaemlékező fiú számára. A megnevezetlen emlékező a regény írásának kezdetén, 1995-ben idősebb, mint az elbeszélő történetek láthatatlan hőse, akinek már akkor lezárult az élete, 1947-ben, mielőtt az voltaképpen elkezdődhetett volna. Katonatiszti múltja és származása, s összességében a történelem terhe csak felszíni, külsődleges magyarázatot ad *észrevétlen* magatartására és megtörhetetlen hallgatására. Talányos lényének a hiány lehetne az összegző metaforája, ha a regényben egyáltalán bármi is összegződnék. A hozzá kapcsolódó történetek közös eleme, hogy elszalasztott lehetőségekről, elmaradt beszélgetésekről adnak hírt. A személyes múlt visszahozhatatlanságának tudatából fakad az a *feszült mélabú*, amely a *TündérVölgy* emlékező tónusát megkülönbözteti a magyar regény történetében.

Az apa hallgatása a céltalanná vált élet értelmetlenségének a kimondhatatlanságával függ össze, s amikor a visszatekintő elbeszélőt megérinti ennek az összefüggésnek a sejtelme, értelmező szavai egyaránt vonatkoztathatók a fiúra és az apára: „Hétfvégén, munka után kijött a telekre, kifeküdt a napra a könyvével. Nincs mit mondanía, így külön biztos nincs, akkor ezt nem tudtam. Nem érdemes élni” (64). A reménytelenség feloldhatatlan tudata tartja állandó feszültségben az elbeszélő egykedvű szavait. Az apa voltaképpen egyetlen alkalommal sem szólal meg *saját hangján* a regényben, holott a történetek az ő alakja köré rendeződnének a könyvben, amelynek valójában nincs középpontja, de az integráló szerepkör emlékezetét mégsem képes felszámolni. Az édes apa némasága távolról Édes Anna szótlanságára emlékeztet, a személyiséget fogva tartó *gond* kimondhatatlanságával.

A könyv szélein minden jelentőségteljesnek látszik: a cím, az alcím, a műfajmegjelölés s a mottóként választott öt idézet. A nyitó fejezetet római egyes sorszám jelöli, nagybetűs címe az abc kezdő betűje. A könyv kilenc fejezetből áll, s egyenként kilenc, sorszámmal ellátott részre tagolódik. Minden egyes fejezetet versszöveg vezet be, s cím gyanánt ugyanaz a *kilenc* évszám áll emel-

kedő sorrendben, közülük az egyik félkövér szedéssel kiemelve, hívó szóval ellátva. A szigorú megszerkesztettség látszatát erősíti a szövegfelület szabályszerű megszakítottsága. A sorközzel elválasztott kisebb egységek egymáshoz kapcsolódásában a *különbözőség* megnyilvánítása jelent szabályt. Az elrendezés elve az esetek többségében a regény szövegszerű összetettségében rejlik, de akad példa rá, hogy az elbeszélés töredékek különösebb nehézség nélkül, a történet szintjén, metonimikusan is összeilleszthetők. A megszakítottság mint szövegszervező elv jelentős szerephez jut a könyvben az átértelmezett romantika jegyében, így nemcsak a szöveg felülete tördelt, de töredékesnek mondható a megjelenített emlékezet, s a mű felépítménye is meglehetősen romos állapotokat mutat minden szinten. Az *ismétlés* s az *önéletrajz ironikus alakzata* teremt mélyebb folytonosságot az emlékező regényben, amint azt a későbbiekben szemléletes példákkal részletesen is igyekszem bemutatni.

A cím az írásképet megváltoztatva, az összetett szó második tagját nagybetűvel írva idézi Vörösmarty *Tündérvölgyét* (1826), a hetedik fejezet címe pedig *TündérDomb*, de az ellentétek egysége jegyében ez a topográfia nem hordoz jelképes értelmet a könyvben. Az ismétlődés révén inkább csak beíródik, s egyszersmind kitörlődik a boldogságkeresés kiüresített romantikus alakzata. Az értelmező alcím, „Avagy az emberi szív rejtelméről”, az érzelmesség korát idézi, akár a *Szív örvényei*, érzelmekről viszont végső soron nem sok szó esik az elbeszélésben. A szeretetet unalom kíséri, s lényegében hiányt jelent az elbeszélő számára, akinek a világhoz való viszonyát a dolgok különbözősége iránti kivételes fogékonysága határozza meg. A könyv regényként határozza meg magát, ám ez a műfajmegjelölés kétszeresen is ironikus gesztus. Nyilvánvaló, hogy a regény már a múlt században alakját veszített képződménnyé vált, s így aligha lehet alkalmas értelmezője a szövegnek. Másfelől maga a műfaj mi-benléte sem magától értetődő a XXI. század elején, amint ezt a *TündérVölgy* szerzőjének előző szövegei kiváltképpen tanúsíthatják, s jelesül az önmagát regényként bejelentő mű, mely erőteljesen felkínálja önéletrajzi olvasásának a lehetőségét, az elbeszélő ugyanakkor kétségessé teszi ténylegesen megtörtént és kitalált szembeállításának a jogosultságát, amely hagyományosan a kétféle irodalmi beszédmód megkülönböztetésének az alapját képezi.

A mottók a cím és a szöveg értelmezői, amennyiben az első jelmondatban a címbe foglalt Vörösmarty műből vett „lángképződés” kifejezés sejteti, hogy a képzelet az emlékezéssel egyenrangú tevékenység a regény világában. A Kierkegaard-idézet azért lehet alapgondolat, mert a regény bizonyos

értelemben az érzéki örömök emlékezetének a felnyitására vállalkozik. Tolsztoj azonos című műve vetítheti előre a könyv egyik eldöntetlen alapkérdését, mely így összegezhető: létezik-e „családi boldogság”? Hölderlin verse arra utal, hogy a „csekély dolgoknak”, mondhatni a „hétköznapiak költészetének” meghatározó szerep jut a könyvben. A Kleisttől vett mondat, „*A cselezéseket pedig végképp figyelmen kívül hagyta*”, többértelmű igényt fogalmaz meg, mely egyaránt vonatkozhat az első személyű beszélőre, aki negyvenes évei végén elhatározza, hogy kíméletlenül szembenéz önmagával, művészi értelemben pedig a szöveg minden apró részletének a megmunkálására, arra a szigorúságra és elszántságra, mely a történetben szereplő író figyelmét jellemzi, hogy ne maradjon megoldatlan hely a könyvben.

A visszaemlékező, akinek a személyiségéből nem hiányzik teljességgel a folytonosság, a környező világhoz, a másik emberhez, s az emlékeihez mintha *közönnyel* viszonyulna. A regény ironikus utalásrendszere felkínálja az olvasó számára, hogy megalkossa a poszt(magyar) Mersault alakját, aki Camus hőiséhez hasonlóan *megnevezetlen bűnök* miatt lelkiismeret–furdalást érez, de ebben az állapotban közelebb kerül önmagához, az idő visszafordíthatatlansága miatt viszont már nem tudja jóvátenni mulasztásait, s valóra váltani új elképzeléseit. Hiba volna szem elől téveszteni, hogy a *TündérVölgy* visszaemlékezőjéhez több elbeszélő én tartozik, s a közönyösnek látszóhoz inkább egy érzelmes, szenvedélyeit visszafojtó, kétségbeesett ember alakja rendelhető, akinek/amelynek hangsúlyozottan *irodalmi létezés módját* a szöveg hangja elkerülhetetlenül felismerteti az olvasásban. Egykedvűsége valójában fesszült mélabú, mely a dolgok reménytelen viszonylagosságának a tudatából fakad: „Máskéle hanghordozás, idegen viszonyok, eltérő ruhátár, eltérő szótár. Elég, ha csak néhány szó különbözik, nincs átjárás. **Minden embernek megvan a maga szótára**, lehet, hogy ezen az alapon. Merőben, ez az ő szótárából való” (298). Egyedül a játék hordozza a szabad tevékenység ígéretét, jelesül a foci, mert ez a terület viszonylag jól kiismerhető az elbeszélő számára: „Tudom jól, ki az, akire nyugodtan bármit rábízhatok, és rá is bízom, ezeket tudom, más nem. Némelyiknek a vezetéknevét sem, semelyik rendes nevét” (66).

Az önéletrajzi olvasás kölcsönözhet életteli arcot a létesítő nyelv teremtményének. Az írás performatív természetének a reflexiója számos változatban megjelenik a visszaemlékező látóhatárán: „Kitalálom, mi volt, ahhoz, hogy legalább az legyen, és ettől lesz is, tehát semmi, kitalálom, és rögtön

valami” (63). A szerző és a szövegbe foglalt megfelelője között feltételezett referenciális kapcsolat megvalósulásait vizsgálva köztudomású, hogy a két szubjektum között a nyelvi megjelenítés következményeként nem lehet biztosított az azonosság. A *TündérVölgy* elbeszélője felszabadultan veszi tudomásul, hogy a nyelv kognitív és performatív működésének összeegyeztethetlensége felmenti a következetesség kötelezettsége alól, s nem kell teljes felelősséget vállalnia a szövegben elhangzó kijelentésekért. A legáttetszőbb példákat a referencia kötelmének a felszabadítására az *emlékező tevékenység és a fikcióalkotás elválaszthatatlanságának a színre vitele* képviseli a regényben. Az elbeszélő tetszőlegesen válogat az apjáról alkotott történetváltozatok között, s ezzel ironikusan fölidézi, s reménytelennek ítélve, el is távolítja az autentikus emlék utáni kutatást, mely az önéletrajzi regények sajátja: „Van központ. Lement az apám minden nap a földszintre röntgeneztetni, ez a központ. Egy szekrényt cipelnek a lépcsőn, félre kell húzódnia a fordulóban. Nekiszorították a melósok a korlátnak, ezt csak úgy kitalálom. Alig fér el a szekrény a lépcsőházban, megreked a fordulóban, minden lépcsőfokba beleakad, legyen ez. [...] Elkerülték egymást azokkal a bútorszállítókkal, na jó” (200).

A *TündérVölgy* szövegvilágában különös közvetlenséggel érvényesül az a belátás, mely szerint a vallomásban előadott tények hitelességét csakis egy autorizáló cselekvés igazolhatja. A vallomásos megnyilatkozásformák referenciális értéke végső soron eldönthetetlen a nyelvnek a jelölő rendszeren túlra való vonatkoztatásával: „Az apám jó ember volt, ez egy mondat, én találtam ki. Ő, függetlenül ettől a mondattól, jó ember, és most már akkor ez is egy mondat, mindentől akár függetlenül, akár nem” (191). Képzelet és emlékezet, kitalált és megtörtént egyenrangúságából következően az apa alakjához kapcsolódó, emlékezetbe mélyülően *hiteles* szövegrészletek nyilvánvalóan *a képzelet termékei*, s különös módon ezek a szöveghelyek *a legszemélyesebbek*: „Lejárt mindennap röntgenezésre, délelőtt tizenegykor volt a röntgen, megnézte az óráját, fölkelt, előkotorta az ágy alól a papucsát, lecsattogott a földszintre. Becsúsznak a papucsok, rejtélyes módon, a legtávolabbi sarokba. Lement a lépcsőn a földszintre, nem engedte, hogy levigyék. Nincs ott. Ahol keresgélek, ott biztos nincs. Nos, mert én őt becsaptam. Összeszorította az öklét, alsó ajkát beharapta, kiengedte, mosolygott is hozzá. Le vagy fogyva, mondjam neki, vagy ne” (188). Jellemző, hogy a személyes vallomás közelébe jutva az elbeszélő kényszeresen szabadulni akar a közvetlen kitárulkozás kötelme alól, ezért a fölidézett történetet, mint az egyik lehetséges,

érzelmes változatot ironikusan helyesbíti, majd áthelyezi a hangnem és távlatváltás megítélését a *szövegformálás* szintjére: „Becsaplak, jó? Lefogyott, de nem vészes, ehetetlen nyilván a koszt, ez válasz helyett van itt. Rossz és vészes, ez pedig egy kérdés” (189).

A könyv folyton elmozduló középpontjában álló kérdés, hogyan létezik az emlékezet? A *TündérVölgy* nagyszabású kísérletének a célja elkerülhetetlen egyszerűsítéssel az emlékezet és az identitás mibenlétének a megragadásában jelölhető meg. Amit a képzelet létrehoz a töredezett emlékképekből, az részévé válik a visszaemlékező világában önálló létezőnek számító emlékezetnek. Mindjárt a könyv nyitó mondatában az identitásképző emlékezet mibenlétének a kutatásához kapcsolódik az apa lényének megragadhatatlansága: „Nem az apámmal álmodom. Olyan sokszor nem is jut eszembe, nem gondolok rá, ha valamiért mégis eszembe jut, nem emlékszem vissza rendesen. Elfordul onnan az emlékezet, elmozdul, odébb megy, külön van. Külön nincs. Mindenféle furcsa és unalmas dolgok eszembe jutnak, más ugyanilyen furcsák és unalmasak nem, lehet, hogy ilyen egyszerű” (13). Az ismétlés nem az emlék pontos fölidezésének, hanem az autentikus emlék nyelvi teremtetésének a próbája a regényben: „Legkisebb dolgok is megzavarhatják, elhangolják az egészet. Akad azért mindig, ami már jól megy, újra meg újra előbukkan, mint a télikabát bélése, ha fölflelt a varrás [...] A földrengés például eléggé megy, be van rendesen gyakorolva” (13). Az emlék személyes érvényessége nem a tényszerű hitelesség függvénye, sokkal inkább a megelevenített kép kifejezőereje mérvadó az emlékező én számára: „egy tizenvalahány ágyas, emberi kipárolgástól bűzlő kórteremben halt meg, és úgy halt meg, hogy nem lehettem ott” (15). Az emlékezet ellenőrzésének a szokványos gyakorlatát, a ténylegesen megtörtént eseményről őrzött emlékkép hitelességének, valóságának a próbáját iróniával idézi az elbeszélő: „Ott voltam egyáltalán a temetésén? Felöltöttem, és kimentem az 59-es villamossal? Mégis ártírták a repülőjegyet a szovjetek?” (18) Az elbeszélő a valóban megtörtént eseményről őrzött emlék megkülönböztetésére használt fordulataival „ez biztos megvan”, „nekem ez a kép van meg”, „kész, ennyi van meg” keserű iróniával idézi az élő nyelvet és Ottlik mondatát, mert sohasem éri el, csak megkísérti a „Minden megvan” kimondásához szükséges hangoltságot.

A *TündérVölgy* elbeszélője ironikusan felépíti és lebontja az önéletrajzi olvasáshoz kapcsolódó elvárásokat. Játékba hozza az „önéletrajzi szerződés”

(Lejeune) fogalmát, amelynek legfontosabb biztosítéka a nevekben megnyilvánuló azonosság: ez képezi alapját az életrajzi értelemben vett szerző és a szövegben beszélő személy hasonlóságának. A regényes életrajzként alakuló visszaemlékezésben a beszélők azonossága szövevényes kérdéseket vet fel. Az olvasó az emlékező értelmezésének távlatából lehet tanúja az önéletrajzi én megszületésének, amely nem esik egybe az anyakönyvből ismerhető születési idővel. Az első, valódi emléket az én-azonosság megtalálásának az eseménye jelenti, ezért van az, hogy az elbeszélő ezt tekinti élettörténete valódi kiindulópontjának: „Az első dolog, amire emlékszem, egy kopottas, varrott mintás, kék-fehér bársonyhuzatú kanapé. Hozzá két súlyos fotel, azokon mászkálok, ez az elpiszkolódott kék-szürke minta áll a sorban legelől. Egyedül hagytak azt nem szerettem. Emlékszem rá, hogy egyedül vagyok, és hogy túl izgalmas egyedül lenni. Rossz eleinte, amikor belefelejtkezem, kicsivel jobb, lassan megszokom a szoba hangjait, direkt hozzászokom a padlórecsegséghez” (22). Amikor a *TündérVölgy* elbeszélője az önéletrajzi én színrevitelére vállalkozik, szükségképpen fölülírja az életrajz valóságos eseményeit, s erre többek között éppen az elhasonításnak ellenálló nevekkel figyelmezteti az olvasót: „**A keresztnemek valódiak.** Igyekszem más neveket kitalálni, megváltoztatni, a neveket valahogy levédi az agy, erősen védi, nem hagyja felülríni. Poshadt, kész. Nem tudok jobbat kitalálni annál, hogy Göröcs, mert ez tartozik oda, más nem” (65). Az elbeszélő sugalmazása szerint mégsem a nevek azonosságával biztosított tényszerű hitelesség a forrása a regény önéletrajzi részleteiben *kifejeződő* igazságnak: „Azért Göröcs, mivel azt állítja magáról, hogy ő a Göröcs, szerinte pont úgy focizik, mint Göröcs Titi az Újpestben, és tényleg, nem írhatok Albertet helyette, mert nem úgy volt. Noha fogalmam sincs, hogy tényleg hogy is volt” (65).

Elbeszélő és elbeszélő én nyelvi megjelenítésének a módjait, nyelv és szubjektum viszonyának az összefüggéseit tekintve a regényben nem jut döntő szerep a szubjektum semmisségéről szóló elméleti belátások elfogadásának. A szövegben szétíródó én megsokszorozódásának tapasztalatára a személyes névmások tetszőleges használatával reflektál az elbeszélő: „Én a szovjet rendszerben éltem, nagyjából egész életemben. Ha szigorúan veszed” (20), „jól éreztem magam, egy író ugye, a tengernél nyaral, olvasgat, nem kell csinálnia semmit, nem is csinál” (20), „ezek vagyunk mi. Akiknek vége” (32). A *TündérVölgy* az emlékező szövegben létesülő önéletrajzi én gondolatát hozza játékba:

„Én semennyit sem látok magamból. Nem látom, nincs meg, nem találom. Néhány tovább már nem alakuló, rendes, vagy nem rendes magyar nyelvű mondat, ennyi látszik, ebből látszik, hogy van az Én. Mogyoró van az Én tetején. Mindenféle adatok, feljegyzések, összefirkált papírlapok, fénykép, levelek, ahogy véletlenül megmaradtak, aztán ezekre vagy emlékszem, vagy nem” (18). Általában elmondható, s a *TündérVölgy* elbeszélőjére különösen érvényes, hogy a világ elsajátítását nyelvként őrzi meg az emlékezet, amelyben a képzeleti tevékenységgel, s a dolgok nevének megtanulásával szerzett tapasztalat az érzékeléssel együtt alkotja meg a realitás képét. A regény elbeszélője számára az emlék mibenléte és megörökítése szempontjából nyilvánvaló, hogy az emlékezetben megőrzött kép aligha feleltethető meg a szemlélet tárgyának az írott nyelvi forma előtt: „Néha arrafelé jött egy autó, akkor rohanás a kerítéshez, bámultuk a porfelhőt, jó bűdös Pobjeda, kora délelőtt az országút irányba, ebéd után visszafelé. **A kiskapu zárva volt.** Élmény nem. Élmény és nem, közte ebéd. Amire visszaemlékszem, azt előbb még ki kell találnom” (39). Az írásfolyamat megjelenítése a regény és az önéletírás kétféle valószerűségének az egyidejű játékával tartja távol az azonosság és az egység képzetét az elbeszéléstől. A létrejövő szövegben a nyelv s az alakuló szerkezet saját szabályai a meghatározók, s nem az élmény kifejezésének igénye. Az emlék forrása, hordozója és újjáteremtője a nyelv, s így hiba volna azt feltételezni, hogy a fikcióval szemben a *TündérVölgy* önéletrajziként színrevitt részletei nyelv előtti eseményekről tudósítanak.

Kitalálásra azért is kényszerül a visszaemlékező, mert a családi emlékezetben apjáról megőrzött képek nem rendelkeznek kellő *kifejezőerővel*. A fikció szerint apja nem hagyott hátra elég történetet lényének a megelevenítéséhez, s ez azt is jelenti, hogy nem volt jó mesélő az elbeszélő fogalmai szerint, tehát a képzelőerő nem hatotta át továbbadott személyes történeteit: „Nem voltam katona, (de csak) ahhoz képest (nem), ahogy ő. Soha nem talált ki, ezt is szó szerint vedd, az égvilágon semmit, a kitalálást mintha rám hagyta volna” (191). Az apa alakjának a megalkotása tehát egyenlő mértékben függvénye a teremtésnek és az emlékezésnek. Az apa hallgatását a félelem is magyarázza: „A családi dolgainkról, és semmilyen dologról, nem figyelmeztettek, felfogtam magamtól, rájöttem, vajon miből. Létezik otthon használatos, máshol mást használunk, nem ugyanaz, rászorít a nyelv, de miért nem beszéltük meg?” (62). Az emlékező regény átható erővel képes földézni az elnyomás légkörét. A visszatekintő elbeszélő mérhetetlen megvetéssel beszél a kommunista időszakról. Egyszerű

képletekbe foglalt rendszertani meghatározásait a kimondás gyerekes öröme hangolja komikussá: „Az szovjet, hogy amikor úgy alakul, emberek bizonyos keretek között azonnal följelentik egymást. Hogy még mielőtt följelent, saját magának képes megmagyarázni, miért csinálja, és meg is magyarázza” (244). A regény a kommunista időszak rekvizitumainak és nyelvemlékeinek a gazdag példatárát is magában foglalja.

Az ismétlés egyfelől az önmagukkal nem azonos emlékképek újraírásával az emlékezet nyelvi létezőmódjára irányítja a figyelmet, másrészt az emlékező elbeszélés szövegszerű megalkotottságára, tehát a regény önéletrajzi elemeinek a *poétikai* olvashatóságára. Példaként említhető a karácsonyi balesetet megörökítő mondat ismétlődése, mely elsődlegesen, mint nyelvi esemény látszik fontosnak, amellett, hogy megelevenít egy emlékképet: „A csillár kilendült, mint a harang nyelve, a karácsonyfa végigkorcsolyázott a parketten, a gyerekszoba sarkától megindult visszafelé” (13). Az elbeszélő hiányos magyarázatától sem idegen talán ez a szemléletmód: „Ha nem csak mese, igazából volt, nem képzelet, nem azért emlékszem, mert annyiszor elmondták ugyanúgy” (13). Idő, emlékezet és önanonosság kölcsönhatására vet fényt, hogy az önéletíró szerepkörében az elbeszélő egyszer megtörtént eseményt többféle változatban mond el. A személyes történetek újraírhatóságával a *TündérVölgy* arra figyelmeztet, hogy az emlékező tevékenységben értelemléhetőségek tárulnak fel, a személyiség identitásalkotásának az összetett alakzatai.

Mi a közös ezekben az ismétlődő emlékképekben és a családi emlékezetben megőrzött kis elbeszélésekben? Jelentőségre akarnak szert tenni, *hasztalan*, mert mellérendelő viszonyban állnak egymással. Az emlékek ismétléséből nem bontakozik ki összefüggő, valamilyen irányban kiteljesedő történet. A kép mindig hiányos marad, akárhányszor tér vissza hozzá az emlékező, akárcsak a falon függő arckép háttere, ahol a rossz kivágás miatt fejek nélkül állnak ismeretlen alakok, az előtérben pedig az apa profilja látható, amelynek az elbeszélő minden vonását ismeri, de a tekintetében mégis egy ismeretlen arc néz vissza rá. Az idegenség tapasztalatára lehet következtetni abból, hogy apa és fiú minden külső hasonlósága ellenére sem képes az elbeszélő fölismerni önmagát a másokban. Az emlékezet, a jelenlét, s általában véve a tudható mindenség hiányának a metaforikus kifejezői a könyvben különbözőképpen megjelenő csonkolt testek. Az elbeszélő viszont aggályosan szemmel tartja a szöveget bármilyen módon egységesítő értelmezőket, s így ebben a szerepkörben ez az

ismétlődő elem sem kerülhetik el a leéptést. A *TündérVölgy* szövegvilágának az egyesítése nem hajtható végre a könyvben szereplő metró balesetek áldozatainak vagy egy rovar, esetleg galamb lefejezésének a látványából kiinduló értelmezéssel, mert a szövegekörnyezet ezeken a helyeken korántsem egyenmű. A regény motívumrendszere olyan *szöveghálózatot* hoz létre, amely átfogó jelentés összefüggések kutatására sarkallja az olvasót, de a szöveg mozgása ellenáll az egységes értelemalkotás műveleteinek. A mindenre kiterjedő *jelentéktelenséget*, a jelentésvesztés nem tragikus tapasztalatának dramatizálása közvetíti a regényben: „Zsemle, húsz deka szalámi, meg még micsoda, pár citrom. Beleharapok. A zsömlébe, három ujjal összefogom a tejeszacskókat, igyekszem eltartani magamtól. Élésszag, pörkölt kávé, egy oszlop műanyag kosár, kávédarálógép, vastagra kardigánozott, középkorú nők, zárás előtt leszalajtott mackónadrágos férfiak tülekednek az előtérben a kosarak körül. Ezekből nekem elegendem van [...] Na igen, megszoktam így, és azért szoktam meg, mert unalmas és annyira kétségbeejtő. A helyet, ahol vagyok, a mackógatyásokat, a teherató-kipufogást, ezt a sokféle ugyanolyant, ezeket találok ki, én alakítgatom, és nekem van belőlük elegendem” (223).

A *TündérVölgy* szövegvilága nem ismer semmilyen értelembe előrehaladást, a dolgok reménytelenül ismétlődnek, a visszatérés nem jelenti az előző állapot meghaladását, csakis megszüntethetetlen körforgást. A személyes elbeszéléseket magába foglalni képes értelmezői *távlat* hiányában az ismétlődő elemek nem válhatnak az emlékezés, a földézett életút metonimikus vagy metaforikus összegzőivé, inkább az efféle jelképes, összefogó értelem elhalasztódására figyelmeztetnek szüntelen.

A visszatérő emlékképekhez hasonlóan valamely rejtett szerkezet jelképes értelmének a megfejtése iránt kelt kielégítetlen várakozást a könyvben ismétlődő kilences szám, s a kilenc különböző, de azonos C. monogrammal jelölt nőalak. Az egyes fejezeteket bevezető, *kilenc* elemből álló számsor szabályosan ismétlődik. (1944, 1947, 1951, 1956, 1962, 1969, 1977, 1986, 1995). Csak a regényírás kezdetének időpontja, 1995 hiányzik az első rész elejéről, ahol az 1947-es év azért lehet kiemelt, mert az apa ekkor került haza Németországból, egy olyasféle hadi korházzá átalakított Berlin melletti kastélyból, ahol a fikció szerint az elbeszélő 1995-ben hozzá kezd a könyvhöz. Az esetek többségében a hívószavak („katona”) az évszámhoz (1969) egyértelműen életrajzi eseményt rendelnek, mint az V. fejezet bevezetésében: az elbeszélő 1969-ben lett katona. VI. fejezet, 1977, orosz:

ebben az évben hal meg az elbeszélő apja, akinek a temetésétől kénytelen távol maradni, mert a Szovjetunióban tartózkodik, s az elhárító tiszt nem írja át későbbi időpontra szóló repülőjegyét. VII. fejezet, 1986, német: az elbeszélő ösztöndíjjal Németországban tartózkodik, s német lány a barátnője. VIII. fejezet, 1956, haza: a kommunista rendszerrel szembenálló családja kényszeres tehetetlenséggel itthon marad, a versben beszélő pedig vonakodva hazatér külföldről.

A *TündérVölgy* elbeszélőjének a kifejtett önértelmezése és az önéletrajzi elbeszélés szövege között támadó réseken át nyílik meg az olvasó számára az út az értekezőhöz rendelhető távlat és hang kapcsolatának a vizsgálatához. Az írói gondolkodás változásának a színrevitele figyelmet érdemel a regény olvasatában: „ez itt mindenképp a szokásosnál higgadtabb elbeszélés kíván lenni, noha aki írja, túlzottan is a különbségek rabja. Én a különbözőségeket bámulom, és amikor, amíg így megy, még nincs ott semmiféle halál. Ha írok, azzal mintha megjelenne, bár nem olyan veszélyesen, majd ha veszélyesebbé válik, nem biztos, hogy írni fogok” (304). Efféle színlelt egyszerűséggel ássa alá az elbeszélő a halál és az írás tragikus kapcsolatából kibontakoztatható értelmezést. A szelíd, szándékoltan semmitmondó magyarázat elhalasztja a bölcséleti összefüggések iránt fölkeltett olvasói várakozás kielégítését. Hasonlóképpen siklatja ki a szövegközötti olvasást a *Csábító naplója* eldöntetlen kérdésének a játékosan túlzott leegyszerűsítése. Kétségtelen, hogy ellenállhatatlan humor forrása a dán bölcselő gondolatainak parafrázálása, ugyanakkor itt talán éppen a visszafogottabb ironia tágíthatta volna inkább a szöveg jelentésvonatkozásának a lehetséges terét: „Hogy nem házasodok meg, az így nem lett eldöntve. Semmi koncepció, nem határoztam el, épp csak nem, minden elhatározás nélkül. Vagy mégis, kellett lennie valamifajta döntésnek ebben a dologban is. Megházasodhatnék nyugodtan, ha megházasodom, jó, megnősülök és jó, már eleve a boldog családi szaporulat. [...] Ha megnősülök, abbahagyom az írást. Amibe még bele se fogtam. Úgy mégis nehezebb abbahagyni, nyilván azért nem hagytam abba. Nem nősültem meg az unalom miatt. Nem C.-t untam, hanem akkor éppen őt, és utána azonnal más valakit (324).

Az önéletrajzi szubjektum elbeszélésének módjára vonatkozó előzetes bejelentések, a bennük rejlő esetleges ellentmondásokkal az olvasó figyelmét állítás és szöveg retorikai stratégiájának a viszonyára irányítják. Elbeszéléspoétikai távlatból ez elsősorban az elbeszélői önértelmezés és az elbeszélő szöveg

mozgása, valamint az elbeszélői megnyilatkozás és az elbeszélt tudat közötti kapcsolat tanulmányozását jelenti, amelyre ezúttal nincs mód. Csakis jelezhetem, hogy az elbeszélt gyermekkori én önmaga létezéséről elsődlegesen szenzuális tapasztalatok közvetítésével szerez tudomást a regény emlékezetes jeleneteiben. Jellemző, hogy minden átmenet nélkül az érzékek bizonyosságába vetett hit, s a test emlékezete válthatja föl a gondolkodást a felnőtt visszatekintő elbeszélt tudatának a megjelenítésében. Fölidéző és fölidézett tudatok összekeveredésére szakítja meg nemcsak a sorközzel elválasztott szövegegységek között, de akár egyetlen bekezdésen belül is a kibontakozó jelentéstani folytonosságot: „Munka, dolgozni, ez a verkli, ahogy láttam, a szüleimen látszott, hogy csakis az unalom miatt mehetett így. Láttam őket dolgozni, reggeltől igazán éjfél utánig. Én nem dolgozok. Hiába való. Hiába, nincs kedv, nincs irány, nem tudok mit kezdeni magammal, megbénít az unalom, akkor se fogok dolgozni, inkább maradjon így ez a bénító egyformaság. Nem olvasom el a leckét, nem is nézek bele, nem pakolok el magam után, nem hozom be ebédhez a sótartót, majd behozza más, hozza be a húgom” (162).

Nem kétséges, hogy általában véve az elbeszélőknek egyenként is kivétel nélkül méltó kihívást jelentett az unalom, a jelentéktelenség, az üresség, s a „tulajdonságok nélküli” ember megjelenítése számára nyelvi közeget teremteni, s kimunkálni azokat a hangokat, amelyek mindvégig kitarthatók nagyszabású regényírói vállalkozásban. A *TündérVölgy* ezeknek a műveknek a sorában helyezkedik el.

ELKÉPZELT NYELVI VILÁGOK
ESTERHÁZY PÉTER: EGYSZERŰ TÖRTÉNET VESSZŐ SZÁZ OLDAL
– A KARDOZÓS VÁLTOZAT –

A jelentős alkotást téveszthetetlenül megkülönböztető hang megszólal az *Egyszerű történet*ben, amely jóllehet több tekintetben hasonlít a korábbi regényekre, amennyiben önértelmező mű, kitüntetett szerepet játszik benne a szöveg közöttiség, a nézőpontok, beszédszólamok megsokszorozása, az önéletrajzi fikció s az én nyelvi megalkotottságának gondolata, ugyanakkor nemcsak újratárgyalja, de számos vonatkozásban átértelmezi, s kibővíti az életműben felvetett művészi kérdéseket. A nyelv világáról, emlékezet és képzelet kölcsönhatásáról, a közelálló idegen, s az elfelejtett saját megértéséről, a családi emlékezetéről, s a személyes múlt megalkotásáról az *Egyszerű történet* olyan távlatokat nyit meg, amelyekkel megváltozott összefüggésrendbe helyezi eddigi ismereteinket. Esterházy regénye valódi kihívás elé állítja az értelmzőt, s a megszokottól eltérő kérdések kidolgozására sarkallja.

Mit jelent az elképzelt nyelvi valóság? Miféle valóság előzi meg a mondatot, ha a nyelv szükségképpen világot teremt a regényben? Létezik-e valósághiányos kifejezés? Ha nyelv által, szólásból lesz a regény valósága, hogyan viszonyul egymáshoz beszéd és írás? A szó lélegzetből keletkezik, s leírva ölt testet? A lélekbe írt hang lejegyezve látható alakot nyer? „Nincsen gyémántom, rálehelek az üvegre, és az ujjaimmal írom a nyirkos homályba: örülni. Folyton eltűnik, befutja a hideg. És akkor újra: amíg tudok lélegezni, és van meleg odabent, addig ez is van” (18). Az üvegre lehelve, kézzel írott szó a nyelv esendőségének a szemléletes hasonlata: valami létrejön, s azonmód eltűnik: a nyelv vonatkoztat, de az utalást egyszersmind vissza is vonja. A nyelv tűnékeny, akár az üvegen elhomályosuló, majd rálehelve újra láthatóvá váló írás. E kép az irodalomra kiterjesztve azt sugalmazza, hogy újra meg újra életet kell lehelni az írásba. A paródia ezt a célt szolgálja. A nyelv megújításának másik záloga a szólások keletkezésében rejlik.

A *Bevezetés a szépirodalomba* az elbeszélő műfajok gazdag tárházaként is felfogható, a *Harmonia Caelestis* önéletrajzi fikció különböző válfajai mellett magában foglalja a családregény, a történeti regény, a mese, a legenda, a genealógia, a vicc, az anekdota, a rövidtörténet és számos kisforma újraírt

változatát. Az *Egyszerű történet* szólások és közmondások élő gyűjteményének tekinthető, amennyiben nemcsak feleleveníti a magyar nyelv és kultúra ritka becses emlékeit, de továbbírja a szóbeliségben gyökerező műfajt. Az író becsúgya, hogy az „egyszerű történetet” még tömörebbre fogja, s ezt kiváltképp szólással, s közmondással lehet, hiszen az utóbbi egész történet tanulságát sűríti egyetlen mondatba.

CÍM ÉS SZÖVEG, AMINT KÖLCSÖNÖSEN ÉRTELMEZIK EGYMÁST

Miért kap hangot az írásjel a könyv címében? Az *Esti* elbeszélője már élt a vessző ironikus megnevezésével: „A mélyből, Uram, hozzád kiáltok. Ekkor megszólalt az Úr (elég ritka eset!): Jaj, vessző, mily sekély a mélység, új sor, és mily mély a sekélység.” Az *Egyszerű történet vessző száz oldal* címében a hiányzó írásjel (.) helyén annak neve áll. A távollévót helyettesítő jel eszméje az európai gondolkodás metafizikai hagyományának felel meg, s erre játszik rá a regény: egyik alaptörténete az elvesztett apa mérhetetlen hiányáról szól, a másik, a mindenható Atya jelenléte utáni vágyról. Esterházy új regénye az *Estire* emlékezve azt az értelmezési lehetőséget is nyitva tartja, mely szerint az írásjel hangot ad, megszólal, a betű hanggá változik, mondhatni az anyag szellemmé lesz. A hangzó jel az írás színrevitelével a keletkező szöveg képződménnyé változására is utal. Mennyire figyelmes az olvasó, amikor egy szöveg fölé hajol, érzékeli-e a vesszőt, amikor belső hallással tagolja? Sok minden kibomlik ebből a játékból az értelmező tevékenységére nézvést. A „jelentés” szó többértelműségének futó elemzése láthatóvá teheti, hogy a regény mennyire összetett olvasásmódot igényel. A „jelentés” az elbeszélte történet összefüggésében lehet a besúgó tevékenység írástermékének a neve, de ez utóbbira vonatkoztatva a szó jelölheti a tárgyiasult jelentés keletkezéséről szóló regényben az éppen olvasottak értelmét is, s általában azt a létezőt, amelynek a megragadására a világhoz fűződő megértés-központú viszonyulásunk irányul.

A jelet feloldó név használata a regény címében olyan művet vetít előre, melyhez jelmagyarázat szükséges. Ezt a szerepet tölti be a főszöveghez fűzött lapalji lábjegyzet, mely az érkező irodalomban hagyományosan a helyes magyarázat szolgálatában áll. A hangzó írásjel ugyancsak a félreértés elkerülésére hivatott. Az írott szöveg felolvasásáról hangfelvételt készítő azért szólaltatja meg az írásjeleket is, mert a lejegyző csakis a hallottakat rögzíti. Ennek a műveletnek a tévesztés szinte elválaszthatatlan kísérője. Az ismeretlen hangzást ugyanis közeli értelemmel ruházza fel a beszéd lejegyzője.

(„kantianus” > Kant János* – *Fésületlen dolgozatból vett példa.) A regény címében a hangzó írásjel a mű önértelmezéseként a félreolvasás kiküszöbölhetetlenségét sugalmazza.

Az elbeszélő műfajok szakirodalmában kissé jártas olvasó önkéntelenül a nevezetes „egyszerű formák” fogalmával is összekapcsolja a könyv címét, s ellentmondást érzékel a száz oldalra rúgó terjedelem, valamint a rövid elbeszélés gyűjtőneve között. André Jolles immár klasszikusnak számító alaktana szerint a legenda, a monda, a mítosz, a rejtvény, a mondás, az eset, a nevezetes esemény, a mese, a vicc sorolható az egyszerű formák körébe, melyeknek Esterházy könyve valóságos tárházát nyújtja.³⁷⁷ A legrövidebb fejezet egyetlen kérdő mondat, „Macska, hallasz?” (240), ennél valamivel hosszabb, s lábjegyzettel ellátott az [ötvenkilencedik oldal] „Uram, mért kellenek szavak az imádkozáshoz?”* – * „Ezen már én is sokat tépelődtem. – E.P.” (139). A regény legrterjedelmesebb fejezete [kilencedik oldal] mindössze hét lapnyi (25-31).

Minden szólás által lesz a regényben: „ahogy a nézőpontom az idők során változott, hol bércre tettem a látsövem, hol a magyar nagy lapály mélyére, hol pedig egy alabástrom női váll gyöngéd, csöndes gödröcskéjébe, így azután a család is változott, amelyről éppen szoltam” (5). Az *Egyszerű történet* elbeszélője a szó igézetében él, a szólások pedig képes kifejezésekben bővelkednek, ezért is rajong értük. A szólás felelevenítése és újraírása felszabadítja a regényíró képzelőerejét, amelyre támaszkodnia kell a régi magyar világ megteremtésében. A regény alcíme – a kardozós változat – arra utalhat, hogy a szerző kész kiállni – Kard, ki kard! – az írás próbáját. Régi és új szólásokból kell világot alkotnia, melynek lényege éppen az, hogy nem kész. Az éppen íródo regény így csak az egyik változatát képviseli az elvben lezárhatatlan sorozatnak, ezért a kísérlet eleve folytatásra ítélt, változatlanul azonban semmi sem ismételhető, s e szabály alól a közkinccsé vált szólások és közmondások sem kivételek: Lásd: „Kerülgeti, mint macska a meleg egeret” (133). Másfelől a hideg üvegen megjelenő hókristály „*adta az ötletet a lábjegyzetek, íme, csillagozására. Fönt, lent, Ég, Pokol, csillag, láb. De ne essünk túlzásba. Édesem. – E.P.” (18).

Az *Egyszerű történet* még a számok tekintetében is többértelmű. A könyv lapjain felül sorszámokkal jelölt oldalak a regény fejezetcímeinek tekinthetők, s nem egyeznek meg a tényleges, alsó lapszámokkal. A számoknak jelképes

³⁷⁷ André Jolles: *Einfache Formen*. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Halle (Saale) 1930.

értelmet tulajdonító európai irodalomban a száz az egységet, a teljességet, a teremtés tökéletes rendjét jelenti hagyományosan. (Dante: *Isteni Színházjáték*, Boccaccio: *Dekameron*, feltételezhetően Balassi kötetkompozíciója.) Esterházy regénye ellenáll az egyszerű megfeleltetésből nyert jelentésnek.

A világ számszerűsíthető törvényszerűségeiben nem hihet a regény narrátora s jegyzetírója sem, hiszen a könyv egymást követő lapjainak a sorrendje is bizonytalan, a mű teremtett világának a berendezkedését pedig jelképesen sem határozza meg alá-fölérendeltségi viszony. Jóllehet a matematikában jártás történetmondó rétova kísérleteket tesz, hogy absztrakt szerkezetek, halmazelméletek, diszkrét összefüggések megnyilvánulásaként értelmezze a regényvilágot, de az elbeszélésből kibontakozó rend távolról sem ésszerű, s nem engedelmeskedik a számok törvényének. A következtetlenség nem hiba, mert az elbeszél világban a logika nem számít érvényes rendezőelvnek. A számok jelképes értelmezési lehetőségéhez kapcsolódik, hogy az *Egyszerű történet* felidézzi a *Harmonia Caelestis*-t, a regénnyel azonos című zenemű ugyanis összhangzatának alapvetően matematikai jellegéről ismert. A zeneszerző szándéka szerint a hangok, hangközök, s a szerkezet arányai egyaránt számviszonyok összefüggéseivel írhatók le. Az *Egyszerű történet* tér- és időviszonyai ezzel szemben nehezen áttekinthetőek, a sorszámozott oldalak között nem állítható fel rangsorolható összefüggés, a lapszámok növekedésével arányosan nem csökken a nyitott értelemléhetőségek száma. (Tomáš Sedláček, akit a Yale Egyetem folyóirata nemrég a világ öt legtehetségesebb közgazdásza közé sorolt, olyan könyvet írt a közgazdaságtanról *Economics of Good and Evil: The Quest for Economic Meaning from Gilgamesh to Wall Street* címmel, amelyben nem szerepel egyetlen szám sem, s a cseh kiadásban még az oldalszámozás is fordított, 420-szal kezdődik és úgy halad csökkenő sorrendben egészen a könyv végéig. Ezzel a kis játékkal a forrófejű tudós azt kívánta jelezni, hogy a számok azért nem olyan komoly dolgok.)

A regény szerkezete távolról sem látszik egyszerűnek. Annyi az észlelő megértés szakaszában is nyilvánvaló, hogy a szöveg nem előrehaladó, de többirányú olvasást igényel, mert hálózatszerűen bontakozik ki a szerkezete. Az olvasó számára nem nyújt megbízható támaszt a jegyzetíró lapalji magyarázata a számozott oldalak nehezen követhető sorrendjéről. A szöveg leggyakrabban ismétlődő alakzata, az Égi Atya, Atyaúristen s az Édesapa közötti megfelelés fokozatosan válik bizonyossá, de már jóval előbb egyértelműnek látszik, ezért ironikus a narrátor önleplezése, a megszólított

személyek azonosságának bejelentése a címben megjelölt terjedelem felső határán, a meglehetősen körmönfont számozási trükkökkel századiknak nevezhető lapon, tehát jelképesen a regény tetőpontján.

SZÓLÁS ÉS MONDÁS ÁLTAL LESZ A REGÉNY

Milyen elbeszélés-poétikai eljárásokra alapozva épül fel a szöveg? A szólás és a mondás a regény jelentésalkotásának az egyik kicsinyítő tükre. Hogyan lehet múlt idők emlékezetéről elbeszélő művet alkotni? E kérdés gyűrűzik tovább a regényben egyre táguló körben. A szólás azzal kecsegteti az író, hogy a holtak hangját közvetíti. A közmondás támpontot kínál az elbeszélőnek a történelmi múlttól elválasztó időbeli távolság áthidalásához, mivel a szó-lás – a nyelvtudomány, s a néprajz közismert álláspontja szerint – egy letűnt kor egész szemléletmódját villantja fel: bepillantást enged századokkal ezelőtt élt eleink mindennapjaiba, szokásaiba és hiedelemvilágába. Nemcsak képeket őriz, de a képes beszédet leleményesen kiterjesztve bölcs megállapításokat, találó jellemzéseket s évszázados megfigyelésekből táplálkozó életelveket. A legtöbb szólás eredete idővel homályba vész. A kortárs író által létrehozott új szólás mintha időkapuszalába zárt nyelvi emlék volna. Az *Oxford English Dictionary* (1989) meghatározása szerint az időkapusza olyan „tároló, amit arra használnak, hogy az utókor számára egy meghatározott korszak életét reprezentáló tárgyakat hagyjanak hátra”. Az archeológiai szemlélet keretén belül a szólás és a mondás elvben a távoli jövő számára is lehetővé teszi annak megismerését, hogy miként éltek az emberek a nyelvi emlék keletkezésének a korában. Az *Egyszerű történet* gyökeresen átértékeli a nyelvi emlékezet szerepét a mű világának a megalkotásában.

A regényíró számára a világ elképzelt nyelvi valóság. Legfőbb foglalatossága a nyelvi képzelet felszabadítása. A szólás jelentést teremt, s aki részesül ebből a tapasztalatból, meglehetősen tanácstalanul áll a jelenség magyarázata előtt, ha előzetesen tisztában van is a szó katakrétikus természetével: „– Maestro, prego – kiáltja Kara a főszakács felé, akit az olasz vendég kedvéért szerdöt-tettek (kit csak úgy emlegettek: „az áprilisi zöld-dió génusza*), avval belekóstol a rákraguba –, prego, maestro, taszajtson ebbe szemer kőrishorsot, jót tőnének avval. **” Az első forrásmegjelölés kitalált, a tudós hivatkozás nyilvánvaló tréfa: „Amica Bodora, Romániából elszármazott professzor asszony (Eco-tanítvány!) kutatásai nyomán; kéziratból. – E.P.” A második azonban réto-va sejtést fogalmaz meg, amelyet korántsem lehet félvállról venni: „El nem

tudom képzelni, hogy ez valójában milyen nyelven, hogyan hangzott el, különös tekintettel a »tönénk«-re. – E.P.”

A regény gazdagon merít a magyar szólások és közmondások készletéből, és többféle szerepkörben hasznosítja újra a nyelvi anyagot, amely részben újrairás s kitalálás terméke, de kiváltképp paródia, tehát a mondatszerkezetek torzított előadása. Mi a szerepe a szólások és közmondások megváltoztatásának és kitalálásának Esterházy művében? Egyfelől a regénynyelv megújításának igénye magyarázza a rögzült nyelvi szerkezetek szétbontását. Másrészt az újraalkotott szólás arra emlékeztet, hogy a regény elképzelt nyelvi világ. Esterházy a megértés határainak kiterjesztésével kísérletezik az *Egyszerű történet*ben, ezért fontos, hogy tesz-e vesszőt, s hová helyezi azt az értelmező az alábbi kijelentésben: „A világ elképzelt nyelvi valóság”. Ha a jelentés bizonytalanságát közeli értelem találásával akarja enyhíteni, akkor vesszővel tagolja a mondatot: „A világ elképzelt, nyelvi valóság”. Esterházy elbeszélője a proverbiumok átírásával mintha ellenszegülne a kimondás eseményét megelőző, kész nyelvi forma kényszerítő erejének. A „Mi Atyánk” kezdetű ima szövegét is átkölti, az evilági apa-fiú viszony kifejezésére hangolva.

Esterházy regénye a nyelv s a megértés határait kutatja. Amennyiben szólás és mondás által lesz a világ, vajon miféle valóságra vonatkozik a nyelv? Mikor üres a mondat? Létezik-e olyan mondat, amelynek semmi értelme, vagyis a semmi az értelme? Egyetlen egyszerű mondat jelentésének a kibontása több lapot vesz igénybe a regényben: „Bárány Mihály szokásos délutáni ellenőrző körútját tartotta a gedőcsi várban” (44). Első hallásra, mintha akadálytalanul jutna el az olvasó az „ellenőrző körút” értelméhez, ám ha közelebb akar férkőzni hozzá, meg akarja tapasztalni annak az Ipoly menti közönséges tavaszi délutánnak a hangulatát, időnek és térnek a jelenvalóságát, kudarcot vall. Végére is mit értünk meg, amikor azt hisszük, hogy tudjuk, mit jelentenek az egyes szavak a mondatban? „Úgy kering szegény horgonyzás nélküli magyar szó, hogy aki hallja, érti ugyan minden pillanatban, csupán azt nem érti, mit is ért” (40). A horgonyzás nélküli szó különösen összetett képes kifejezés, amelyet az olvasó értelemmel ruház fel valamiként. A szó mintha lebegne, mert nincs lekötve, ide-oda imbolyog, s tovalibben, ha az ember hevesen közelít felé, s távolabb sodródik, ha hirtelen el akarja érni. Az *Egyszerű történet* narrátora nem vállalkozik a valóban megtörtént események pontos rögzítésére. A képzelőerőt teszi próbára különböző időben játszódó (történelmi) események életre keltésével, s a történetek

közegét alkotó nyelvi világok, szólások és közmondások, szállóigék kitálalásával.

A teremtet elbeszélő elhárítja a történelmi regény utánzását, s ennek oka bizonyára nyelvszemléletében keresendő. Amikor a narrátor a krónika szerepébe helyezkedik, hozzáférhetetlennek bizonyul számára a nyelvi kifejezést megelőző valóság. Nemcsak a történelmi színek esetében érvényesül a szabály, mely szerint a jel nem a valóságra, de másik jelre utal. A hasonló felépítésű mondatok mást jelentenek, az alakzatok ismétlődése azonban mégis kiváltja az összefüggés sejtelmét. Retorika és episztemológia aligha összeegyeztethető az *Egyszerű történet*ben. A szó valami helyett áll, valamint távollétében helyettesít, de változatlan ismétlődése nem azonosságot, de különbséget eredményez. Ez történik a nyelvvel, s közelebbről a „nyelv” szóval az alábbi részletben.

Az elbeszélő a gyónás ismert fordulát idézi – sem szóval, sem tettel, sem mulasztással –, és ebben a beszédhelyzetben magától értetődően kerülhet elő a „szó” után a bűnös élvezeteket kutató „nyelv”, előbb a csokoládégolyót ízelve, majd az orosz prózanyelvi hagyomány folytonosságán álmélkodva, azon a természetességen, ahogy a későbbi író elődjének a nyakába hajol. A nyelvi játéktól megrészegülve maga is buzgón követi ezt a szokást, némi- leg azonban módosítva, ugyanis a tradíció folytatásának szellemében nem klasszikus költőháza, de annak özvegye nyakába borulva kiállt fel elragadtatva: „Te csak csókolj, özvegy Petőfiné, ne gondolkozz!” (169) A hasonló alakú jelölők láncolatának a keletkezéséről adott magyarázata nem zárja le, de a „nyelv” ismételt játékba hozásával mozgásban tartja szöveget: „Távoli Wittgenstein-utalás Neumer Katalinon át, a szokásos, a hagyománynak való kiszolgáltatottságra vonatkozó. – E.P.” (169).

A „jelentés-zákány” a könyv egyik telitalálata (90). A nyelv szó több jelentésében fordul elő az alábbi szövegrészletben, amely a mű címében is megjelenő „egyszerű” szó értelmét igyekszik megragadni, ám az eszmefuttatás végső kicsengése a jelentés lezárhatatlansága. Egy szóhoz fűzött magyarázat maga is magyarázatra szoruló szavakból áll, s így a kommentár szükségképpen újratermeli a többértelműséget, amelyet megszüntetni kívánt: „Mi is az egyszerű?, tettük fel önmagunknak a kérdést. Leher például rövid mondatokkal. A rövid mondat a Gizi szerint „fölkészülés kalandra, egy új életre”.*** A szavak (vele, általa, benne) kézzelfoghatóbbak. Vagyis közvetlenek. Mond valamit, és tudom (!), hogy az tényleg így történt. És

fordítva is áll, ha én, akkor ő. Nem kell folyton a nyelv ködbe vesző, de annál valóságosabb határaitra gondolni, sem arra, hogy a kimondás tüstént megváltoztatja a kimondottat (néha annyira, hogy egyenest érvényteleníti*). Így arra sem, hogy ez esetben a keletkezett különbségről, a maradékról, a jelentés-zákányról újra mondani kellene valamit, vagyis kommentálni, kommentálni – ami épp ennek, önmagának, a kommentálásnak a ** lehetetlenségére utal.” – *Esetlenül emelgetem a nyelvem, mint aki évek óta nem beszél. Összeharapdált, kérges hegekkel barázdált nyelvem, mint egy döglött, mumifikálódó állat fekszik a szájjüregben. Farkas Péter: Johanna; nem szó szerint. – E.P. ** – E.P. (89-90).

Az okfejtés kiindulópontja a társas együttlét, a beszélgetés vizsgálata, amely a kölcsönös odafigyelésen nyugszik, s ennek köszönhető, hogy a résztvevők megfélelmezhetik a szó angolnászerű természetéről, s a megértés mintegy megtörténik velük. Az egyértelműség záloga a jelenlét átható élménye. A beszélgetés magasztos szellemének azonban bajosan felelhet meg a fent elemzett disputa, hiszen annak az egyik résztvevője besúgó, aki célzatosan kifaggatja a másik felet, s azért törekszik egyértelműsége, hogy jelenteni tudjon róla. Jelentő, jelentett, jelentés köznap, s jelelméleti értelmének a körforgásában keletkezik a szövegrészlet jelentése. A jelentő, ebben az összefüggésben tehát a jelentés írója, aki a jelentett egyértelmű megragadására tör, de az élőszóban elhangzottakat lejegyezve maga is elveszti a fonalat: „Kegyelmes úr, mi csak itt írunk, nem értünk semmit, írunk, már nem tudjuk, kinek, miért, hova, csak mozog a kezünk. Meglehet, tikegyelmességtek is csak a fejünkben leledz” (216). A jelentés értékelője a beszélgetésről készített írásművet olvasva szükségképpen kihagyásokra, ellentmondásokra bukkan a szövegben, hisz az esemény összefoglalása nem terjedhet ki minden részletre, s az eredeti beszédhelyzetet sem képes helyreállítani. A meg nem értés esetei csak szaporodnak az értékeléshez fűzött lapalji megjegyzéseket olvasva. A jegyzetíró legfőbb foglalatossága ugyanis, hogy jelentésekről nyilvánít véleményt, nemcsak a besúgókérről, de a regény főszövegének jelentéséről, a szöveg tagolásáról, a fejezetek sorszámozásáról, sőt, tulajdon jegyzeteiről is: [utolsó utáni* oldal] – *Értelmezhetetlen. Nincs. Gyerekes. – E.P.” (122), „Ez a regényidő jelene, de nem hinném, hogy van jelentősége. – E.P.” (123), „Jelentése vélhetően [...] – E.P.” (137), „Ebből annyi megértést engedélyezek, amennyit a Google visszafordítása [...] – E.P.” A jegyzetíró a többszöri oda-vissza fordításhoz hasonlítja a szöveg előállítását, s ez nemcsak az író, de az olvasó tevékenységére is vonatkozik. A főszöveg

az *Egy nő* gépi fordítással előállított részletét közli törökül, a jegyzetíró közbevetéseivel, majd ezt a töredékhalmazt fordítja vissza a Google segítségével magyarra, végül megadja az „egyszerű” változatot. Hogy az utóbbi, tehát az eredeti szöveg jelentése mennyire nem „egyszerű”, s magától értetődő, az a jegyzetíró tréfás megjegyzéséből sejthető: „Esetleg ezt még visszafordítottam a Google-lal magyarra. – E.P.” (127).

Mit jelent a boldogság, a semmi és a végtelen? Ugyanazt? Hogyan képes mindezekről jelenteni a nyelv? A megidézett *Harmonia Caelestis* a boldogság mibenlétének a meghatározásához kínál viszonyítási pontot, a *Bevezetés* a mennyei Atya végtelen gondoskodásába vetett hit megértéséhez, a *Javított kiadás* az apa jelentésének az értelmezéséhez.

A kortárs poszthistóriák szabadon felhasználják a szöveghagyományt, s ezt a játékot kiterjesztik a szóbeliségben gyökerező műfajokra is. A rögzített szövegek sem maradnak érintetlenül. Az egyre népesebb nemzetközi olvasótáborral büszkélkedő, 1972-ben született Mathias Énard-ra lehet itt utalni, aki egyszer Mátyás király hírneves bolondjaként kerül elő az *Egyszerű történetben* (137), de a továbbiakban is felbukkan különböző név- és alakváltozatokban, s „elefántos” könyvére is utalás történik. A 2010-ben megjelent, Goncourt díjas *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* című, mindössze 115 lapos, rövid fejezetekből álló regény Michelangelo konstantinápolyi kiruccanásáról szól. A szobrász II. Bayezid szultán meghívására érkezik a városba, ahol Mesihi de Pristina ottomán költő a kísérője, aki megismerteti vele a mesés Kelet történeteit, dalait, mondáit s szállóigéit. Az áltörténelmi regény, a post-histoire francia művelője fontos megerősítést jelent magyar kortársának, aki nemcsak a történeteket alakítja át, s szövi egymásba merészen, de ennél is tovább megy, amikor átírja a szólásokat, közmondásokat és szállóigéket, sőt, maga állít elő proverbiumokat. Eltorzított francia mondást idéz eredetiként a kifinomult francia humor megnyilvánulásaként: „Neige en novembre, Noël en décembre”, mely magyarul talán így adható vissza: „Ha novemberben esik, akkor decemberben karácsony lesz.” Az ösztövré mondás alapja feltehetőleg a „Noël au balcon, Pâques au tison”, „Fekete karácsony, fehér húsvét” lehetett. Az *Egyszerű történet* elbeszélője felszabadultan használja fel a magyar szólásokat és közmondásokat: nemcsak átalakítja, módosítja a meglévőket, de a nyelvi készlet bővítésére is kísérletet tesz, új mondások teremtésével. „Hóvízeszű azon ember, ki ébren álmod.” (133), „Két pogány közt egy

hazáért – de azért enni, inni köll, ez a mondás járta az Ipoly menti várban” (145).

A főszöveg tévesen Cicerónak tulajdonítja Quintilianus mondását: „Nehéz a boldogoknak helyesen megítélni a nyomorúságot” (Est felicitibus difficilis miserarium vera aestimatio), a jegyzetíró javítja, s láthatóan szellemi élvezetet talál klasszikus műveltségének a megcsillantásában. A latin nyelv elsajátításában már a kezdő lépéseket kíséri a könyvnélküli tudnivalók, a szólások és közmondások magolása. A szólások elferdítése a műveltség fogyatkozására s a nyelvi emlékezet elhomályosulására is utal. Közzsereplők rendszeresen használnak helytelenül, vagy eltorzítva, kevert formában proverbiumokat a regényben. Az *Egyszerű történet* alapján magával ragadóan mulatságos könyv. Egyik fergetegesen vidám részlete a józan önmérséklet hiányát a szólás beszédmódjának a paródiájával érzékelteti: „Se frusztráció, se kisebbségi érzés: van, ami van. A praliné legalább annyira magyar, mint a szürke marha, csak a szürke marha kicsit nagyobb. De ezt érezte már eddig is az érzékeny, patrióta olvasó. Mondhattam volna a mangalicát is. Az viszont kisebb, mint a szürke marha. Kemény a világ. – E.P.” A nagyotmondás a hamis nemzeti önismeret téveszthetetlen jele az *Egyszerű történet*ben.

A világ elképzelt, nyelvi valóság – „a nemzet elképzelt közösség,” fűzhetnének hozzá, s talán nem véletlen, hogy épp ezt a gondolatot emelte ki Esterházy Szegedy-Maszák Mihály életművéből, az irodalomtudós 70. születésnapjára írt köszöntőjében. A magyar történelem a folytonos keletkezés állapotában létezik, amelyről elbeszélte történetek változatai hagyományozódnak tovább, s formálódnak szüntelenül.

Regény és önértelmezés

Esterházy regénye lebontja a történelmi korszakok határait, de névlegesen kitüntetett figyelemben részesíti a 17. századot. E kor nyelvhasználatának hangulatát idézve, E.P. monogrammal hitelesített „Előversengés” vezeti be a regényt. A narrátor nyelvi magatartását azonban a megbízhatatlanság határozza meg, s ennek a hatálya alól az olvasó felkészítése sem számít kivételnek. Nehéz szaván fogni a szöveget előzetesen értelmezőt, aki derűsen fogadja el a véletlent, a szabálytalanságot s a viszonylagosságot az élet rendezőelvéként, s ösztönöséget hirdetve azt hangsúlyozza éppen, hogy írásainak a személyessége névleges. Egyáltalán nem könnyű eldönteni, mikor tréfál, s mikor nyilatkozik megfontoltan saját szövegalkotó eljárásait illetően: „Nem állítom, hogy

átlátok a szitán, ám Önök se legyenek abban annyira biztosak, hogy átlátnak rajtam. Nyitott könyv vagyok ugyan, de Önök nem ismerik e könyvet; meglehet, én sem. Viszont nyílt kártyákkal játszom. Viszont milyen játékot?” (6) Nincs olyan számozott oldal a regényben, amelyhez ne kapcsolódna lábjegyzet a lap alján, a vonal alatt. A jegyzetíró gyakran szólítja meg az olvasót, mert értelmező tevékenységét meghatározónak véli a szöveg jelentésének a létrehozásában. („A mondatban keletkező zavart és kétélű gazdagságot, melyet az esetleges török kiadás, a török olvasat okozhat, majd az esetleges török kiadás esetén vesszük szemügyre. – E.P.”)

A befogadó számára önértelmezés és regény, főszöveg és kísérő magyarázat feszültsége jelentheti az egyik kihívást. Nézetem szerint az *Egyszerű történet* írásmódja nem teljesen felel meg annak az eszménynek, amelyet bejelent az *Előversengés*ben. Az aláíró E. P. kijelentése szerint az *Egyszerű történet*ben Kjell Askildsen útmutatását követte: „Olyanról nem írtam, ami velem történt. Igyekeztem olyan mondatot nem írni, amire már előbb is gondoltam. Mások jegyzőfüzetbe gyűjtik a majd használható mondatokat, én ellenkezőleg. Az íráskor csak az írás számít, és az írás mágikus, mérhetetlen ideje.” A történetmondó önéletrajzi magyarázattal él a „Kilencvenedik oldal” negyedik lábjegyzetében: „Horton – ahová 1951-ben a családot kitelepítették, ahol beszélni tanultam – a palóc nyelvjárást beszélték. – E.P.” A regény merít Esterházy korábbi műveiből. Több jelölt szó szerinti Esterházy-idézet található az *Egyszerű történet*ben: „Egy szépségesen szép, test nélküli szerelem.* -lj: Semmi művészet, p. 177. Magvető Kiadó, 2008. – E.P.” A felhasznált mondatok egyik forrása a lapforum.lap.hu „Vicces, frappáns mondások gyűjtője”. E mellett történelmi regények szolgálnak nyelvi forrásként a törökvilág megjelenítéséhez. Az elbeszélő szabadon kölcsönöz korfestő, hangulatteremtő kifejezéseket például Herczeg Ferenctől: „A minap olvastam [...] *A fogyó hold* című regényét. Ez a holdsarlós fény onnét. Valamint a következő kifejezések szintúgy: „arannyal varrott szederjes dolmány”, „az igazság előbb-utóbb ki fog sülni”, „csipkerózsa, vadkomló”, „Vincsy Lénárt” (Herczeg Ferenc nagy tréfája!), „virágos atlécjanker”, „kéklábú nyitrai ráró”, „szembelovagolni a fölkelő nappal”, „vén rókával bélélt farkassal prémezett kalauzkém”, „gyepűn innen is, túl is”. – E.P.” (61) „A megfogalmazott művészi hitvallással szemben íráskor sok minden számít, de legkevésbé a mágikus idő, mely utóbbi – mások mellett – Thomas Mann közvetítésével kétségtelenül jelen van a regényben, azonban a forrásmegjelölés,

s a lábjegyzetelés folyton kizökkenti a regény idejét, s a figyelem önkéntelenül is elkalandozhat írás közben, ha az elbeszélő belehallgat a körülötte megszólaló nyelvek konverzációjába: „Mint a James Bond-filmekben a főgonosz, csak itt főjoként. Ez jutott eszembe. – E.P.” A mágikus idő népszerű, ám korántsem sekélyes változatban „Zsüti” örökbecsű slágerszövege, a „Megáll az idő” fejezi ki (185). Az írói önértelmezés és a kész regény viszonya természetesen ennél szövevényesebb kérdés.

Beszédes, hogy a regény egyik visszatérő önértelmezése a történelmi hitelességre vonatkozik. Elsősorban a nyelv történelmi világot felidéző s teremtő képességére. „Nem időznénk hosszasan e barátságos morva dombok közt (melyeket a rónához szokott magyar szem hegyeknek lát, zordon bércek*) – *Már Petőfi előtt is! természetesen, tenném hozzá, a költő csupán a már létező nemzeti érzületét foglalta mondatba, versbe. Én persze azt gondolom, van ez fordítva is, vagyis hogy mondattal lesz a valóság [...] – E.P.” (15). A történelmi emlékezet megjelenítése az író számára elsősorban képzeleti tevékenység. A szereplők nyelvi cselekvése által létrejön a világ, a kimondott mintegy történelmi alakot ölt: „E történetben is elő fog fordulni – hacsak meg nem feledkezem róla –, hogy valaki majd azt mondja zavartan és szomorúan: Újra beleszerettem magába – azzal, sitty-sutty, és tényleg újra belé szeret. De tudnék más példát is hozni. Igaz, ellenpéldát is. – E.P.” (15). Az elbeszélő szemmel láthatólag nagy kedvvel játszik az idő tünékenységével. Kifogyhatatlan leleménnyel halmozza a képtelenebbnél képtelenebb kortévesztéseket, talán éppen abból a sanda megfontolásból, hogy azután gondos történészként lábjegyzetben helyesbítse magát, kajánul szóvá téve a korhoz nem illő vonásokat.

Az önértelmezések másik jelentékeny hányada a szövegekben ránk hagyományozott múltak felhasználásának a módozataira, tehát az alkalmazás mozzanatára irányítja a figyelmet, arra, hogy milyen igények és szükségletek bírják szóra a múltat; a visszatekintő miként alkotja újra a szólásokban, elbeszélésekben, szövegekben továbbélő hagyományt, saját helyzetének és hangoltságának függvényében.

Az *Egyszerű történet* jegyzetírója a véletlenszerűség mellett valamiféle szabály követését sugalmazza, mintha áttételesen nem az esetlegesség határozná meg a szöveghozzászólásokat. A kiszámíthatóság a szó szoros értelmében a matematika sajátja. Az elbeszélő jártasnak mutatkozik ez utóbbi területen, de hasztalanul kísérletezik számelméleti párhuzamokkal, a regény felépítését

az egyszerűbb, ismétlődő szerkezetek szintjén sem képes levezetni: „Uram. Valahogy már késő. Nem tudom rád bízni magam. Noha nem akarom csüggedten tudomásul venni se magamat, se a bűnösségemet, se a hazámat, se téged. De be se akarok csapni senkit. Legfőlebb téged. Mindentudásodat a mindentudások mindentudásának önellentmondásával kicselezve.* – * Ha ezt valóságos összefüggésbe tudnám hozni az összes halmazok halmazának problematikájával, vagy egy hanyag pillantással is már látnám, hogy e kétőnek a nyelvtani ívelésen túl semmi köze egymáshoz, akkor most valami matematikusszerű volnék, és a (nyelvtani ívelésen túl) semmi közöm nem volna ehhez a mondathoz, javítom, ezekhez a mondatokhoz. – E.P.” (171). Előre haladva, s figyelmen kívül hagyva a cikázó függőleges irányt leegyszerűsödik a történet.

Amikor az elbeszélő megrendülten emlékezik Apja kiszolgáltatottságára, gyöngeségére, s végtelen magányára, az egyhangú tragikumot közbevetésekkel és tréfás lapalji megjegyzésekkel oldja. A nézőpont- és hangnemváltások, az idézetek, a közbeékelések, a hivatkozások, s a lapalji jegyzetek széttördelik, szétterítik a „szöveget”, többirányú olvasást tesznek lehetővé, de kétséggé teszik a kritikai kiadások egyik használati módját követve az „alapszöveg” összeolvasását. A regény dinamikája éppen a szerkezet összetettségének, a hangnemek, nyelvek keveredésének, a szöveghatárok átjárhatóságának, a történet elágazó ösvényeinek, s az olvasás számára így megnyíló idők és terek változatosságának köszönhető.

JEGYZET ÉS FŐSZÖVEG. AZ OLVASÁS ÚTVESZTŐI

A szöveg tagolása több tekintetben is emlékeztet Esterházy korábbi műveire. A számozott, rövid fejezetek hasonlítanak az *Egy nő* beosztásához. A *Térmelesi-regény* második része végjegyzetekből összeállított kommentárként kapcsolódott a megelőző regényhez. A *Bevezetés a szépirodalomba* az íráskép, a laptükör, a betűforma változatos alakításával tette kérdésessé az előrehaladó rendben kibontakozó elbeszélés eszményét.

Fogas kérdés, hogy mi számít a könyvben főszövegnek. A megtévesztő jegyzetelésre jó példa található a könyv 146-147. lapján. A kérdéses önidezet intarziára emlékeztet. Mit és hogyan merít az *Egyszerű történet* az *Esti* című műből? Az idéző először széttördeli az idézett összefüggő szövegrészt, majd az egyes darabokat szétteríti. A főszövegben jelölt hivatkozás határa pontatlanul jelölt a 146. lapon, mert a második csillag után a mondat végéig

az idézett szöveghely folytatódik jelöletlenül („volt ugyan kellő önbecsülése, ám nem foglalkoztatta, hogy igazságos-e a világ”), majd felbukkan újra lent a harmadik lábjegyzetben („Már ha ez egyáltalán fölvethető egy beglerbég esetében. Pláne, ha még hozzávesszük a tizenhetedik századot...”), ez után fent a főszöveg utolsó sorában, végül a következő, szemközti lapon. Az olvasó tekintete le-föl jár, az előretekintő, egyenes vonalú észlelést felváltja a szöveg többtávlatú érzékelése. Más esetben hosszabban idézi a „Bolyong benned a fájdalom, akár a székelyen ...” kezdetű részt a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyokból*, de nem adja meg a mű címét, sem a lapszámot, csak a kiadás évét és a kiadót (102-103). Ezzel a nagyvonalúsággal az elbeszélő azt is sugalmazhatja, hogy nem teljesen jogosult a korábbi művek szüntelen meghaladását várni jelentős alkotótól, aki akár saját magát is utánozhatja. Akad jelöletlen önidézet a műben, jelesül a *Termelési regény*ből kissé módosítva kölcsönzött: „Kegyelmes úr, ez azonban nem szabad, hogy könynyelműsége csábítson” (67). Található jelölt saját vendégszöveg az Estiből, de felaprózva, szétszórva az idéző szövegben (146-147). Az „eredetiséget” magától értetődőnek, a szöveget a szerző kizárólagos tulajdonának tekintő, s plágiumot emlegető kritikát is megfricskázza, amikor az önidézeteket is jelöli. A forrásmegjelölések ironikus játékával azt sugalmazza, hogy utánzott és eredeti megkülönböztetése egyre kétségesebbé válik. Magától értetődő, hogy az irodalom lényegénél fogva emlékezik korábbi művekre. A szövegek találkozása az irodalom természetes létezési módjának köszönhető. A kortárs embertudományok természet és kultúra hagyományos szembeállítását után a természetes előállításáról beszélnek. A nyelv és kultúra általi megalkotottság számít kiindulópontnak az új közvetítő közegek megsokszorozódását, kiterjedését, s keletkező átmeneteit figyelembe véve. A készen kapott, s a megalkotott ellentétének az eltűnéséből arra lehet következtetni, hogy egyre nehezebb megkülönböztetni a mintaképet az eredetitől. Minden szöveg mögött másik szöveg rejtőzik. Az észlelés feltételei megváltoztak: a teremtő eredetiség, a műfaji határok, vagy a tisztán tartott irodalmi nyelv képzetei legfeljebb csak öngúnnal említve jelennek meg a modernség utáni irodalmi gondolkodásban. Fogas kérdés, hogyan lehet torzképet létrehozni, ha hiányzik a paródia alapja, az utánzott eredeti mű, műfaj vagy stílus.

A szövegben mondott én és az önéletrajzi én különbségét hangsúlyozza a lábjegyzet írója, aki az [első oldal]hoz, tehát az *Előversengés*nek nevezett

előszóhoz fűz megjegyzést, s ebből arra lehet következtetni, hogy kétséges bármelyik szereplő kiléte, a személyek azonosságának tételezése rendre kudarchoz vezet, s ez alól nem kivétel az E.P. monogramot használó jegyzetíró sem: „Önök, olvasók, többnyire [...] azt gondolják, én*én** vagyok. Hát legyen [...] Önök azonban somolyogva sokatmondóan legyintenek. Én*** ezt elfogadom, nem kapálódzom ellene.” – *Csokonai Lili, más szóval V. Károly, Isten akaratjából a fél világ ura, Asturia és Nyékládháza hercege. (Tréfa!) – E.P. (Arany Jánosnál (A.J.) láttam ezt a lábjegyzetelési módot.) – **E.P. – E.P. – ***VI. Károly. Mit tudunk VI. Károlyról? (Tréfa!) – E.P.” Korántsem magától értetődő, hogy a szerző nevének kezdőbetűivel meg egyező E.P. monogram ismételt előfordulása a szövegben vajon elégséges alapot szolgáltat-e ahhoz, hogy a jegyzetíróval azonosítsuk, ugyanis a vonal alatti magyarázatok szerzője a regényben teremtett személy, akinek a gondolkodása és nyelvhasználata nélkülözi az egységet és folytonosságot.

A jegyzetek bizonyos része több nyelven olvasó felkészült filológusra vall, aki eredeti nyelven idéz a forrásmunkákból. Pontosan adja meg franciául a főszövegben Rousseau: *Esszé a nyelvek eredetéről* címmel 2007-ben magyarul is megjelent könyve második fejezetének a címét: „A bakmacska ingerültsége átragadt az Úrra is. Rátenyerelt Gizi pofácskájára. Rosszkedvű fenyegetéssel mondta: Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions.** – **Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*; a II. fejezet címe ez. – E.P.” Csupán a kákán is csomót kereső bíráló szigorú tekintete fedezhetné fel fontoskodva, hogy a jegyzetíró rövidítve adja meg Rousseau művének az eredeti címét. (*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*). Komolyabb tréfa, amikor a lábjegyzet íróját az éppen olvasott mű (eljövendő?) francia fordítója helyesbíti a magyar nyelvű kiadásban, a hókristállyal* jelölt lapalji megjegyzéstől eltérő, ötágú csillaggal jelezve „bor nem szomjúság, étel nem éhség ellen való* – *Francia mondás, én Rabelais-nál olvastam. Éhínség idején nem gilt. – E.P. Nem francia mondás. (a francia fordító).”

A regény létezési módjáról gondoltak – olvasva van – és a tárgyiasult besugói írástermék jellemzése – írva van – között nincs teljes összhang: „Hercegünk. Nehéz a fejünk, és nehezünkre esik az írás. Egyébként is azt hisszük, kegyelmességek nem olvassa jelentéseinket. Sebj, tudjuk, a jelentés lényege nem az, hogy olvassák, hanem hogy írják őket” (21). Az elbeszélő más megjegyzéseiből viszont arra lehet következtetni, hogy a besugói

jelentések elsősorban ártalmas olvasmányok voltak, mivel a megrendelő célzatosan, kénye-kedve szerint értelmezte őket. Példaként a feltehetőleg kihallgatott imák állambiztonsági feldolgozása említhető a regényből. Egy magyar főúr így fohászkodik: „Uram, tudod, életem hazám szolgálatában telt. [...] Nem téged kerestelek, a Te világot építettem. Tudod, hogy így van.* – *Értékelés: Láthatóan nincs tisztában a helyzetével. De: értékes, felhasználható!” (174) A jelentés „jelentése” a besúgói iromány értékelőjére vall. A szöveg önkényes olvasata valójában az önkényuralom természetére ad magyarázatot: „Megjegyzés: Miért is értékes? És hogy használhatnánk? Volna szíves ezt valaki megmagyarázni. Ha Molnár elvtársék csak a töküket vakarják, abból nem lesz énekes halott. Több rendet kérek! Erre szoktatni. Ne már, hogy a farok csóválja a népuralmat! – E.P.” (174). Az erőszakra támaszkodó hatalmi rendszer igyekszik az élet minden területét felügyelni. A lehallgatás a legszemélyesebb életkör felett gyakorolt ellenőrzést szolgálja, és semmi sem számít kivételnek. Szembetűnő, hogy a legkíméletlenebb állambiztonsági értékelések magával ragadó hitélményekhez, bensőséges imákhoz, vallomásokhoz kapcsolódnak a regényben. A megrendítő és a megmosolyogtató, a szent és a hétköznapi nem válik el élesen egymástól ezeken a szöveghelyeken sem: „Nem vagyok már ifjú, Uram. A lovam fűrge, de én nehézkesen kászálódok le róla, és alig kapok levegőt. Az ima, mondja nekem a könyv, Rád való emlékezés, avagy a szív emlékezetének gyakori ébresztgetése. És: Gyakrabban kell emlékezni Istenre, mint ahogyan lélegzetet veszünk. Ez, Uram, nehezen fog menni, úgy lihegek. Vagy lovaglás, vagy Te, Uram. Irgalom Atyja, ne hagyj el. ** – **Értékelés: Igyekszik kibújni a feladat elvégzése alól. Szigorúbban fogni. [...] – E.P.” (171).

TRAGIKUS IRÓNIA

Az *Egyszerű történet* elbeszélőjének a legfőbb becsvágya, hogy megfejtse a boldogság titkát, s megértse, hogy miért érezte magát elégedettnek hányatott sorsú édesapja élete utolsó húsz évében. Esterházy már *A szív segédjében* is mesterien élt az egyhangú tragikum élénkítésének a legváltozatosabb eszközeivel. A könyv egyes lapjai, fekete keretben, akár a gyászjelentés, számozatlanul követték egymást. Kétféle betűtípussal szedve különült el a regény „főszövege”, s a lábjegyzet helyén megjelenő lapalji vendégszöveg, amely döntő részben önértelmező szerepet töltött be. A tragikumot feltétlen értéknek tekintő irodalomfelfogás képviselői akkor azért üdvözölték a könyvet, mert a furmányos

író végre felhagyott ironikus játékaival, s megkomolyodott. Esterházy regényének narrátora valóban megrendítő személyességgel beszél anyja haláláról *A szív segédigéiben*, de nem hallgattatja el az ironia hangját sem.

Végigvonul a regény 17. században játszódó részében egy besúgóvá lett magyar főúr története, aki Croy hercegnek ír jelentéseket. A teljes szöveget átszövi a kommunista időszak ügynökének ténykedése, akit családjával együtt kitelepítenek, s kegyetlen veréssel, idős anyja kihallgatásával, letartóztatásával fenyegetve törnek meg, s szerveznek be: „Éjszaka behozatjuk anyádat” (87-88). Szembetűnő az *Egyszerű történet* kapcsolódása a *Javított kiadáshoz*. Megrendítő, ahogy képzeletben az apa és a fiú egymásra talál. Az elbeszélő álmában törekenynek és szeretetre méltónak látja édesapját. Egyszerre szólítja meg szüleit, s ez által mintha kiengesztelné különvált anyját és apját, újra közel hozva őket egymáshoz.

Az *Egyszerű történet* különösen emlékezetes részleteiben apja bukásáról s felemelkedéséről szól, de kudarcra ítélt az olvasó, ha eltekint a kitérőktől, a közbeékelésektől, a lábjegyzetektől, a le és fel, előre és hátra mozgó szöveg dinamikájától, s rögzített tekintettel előre halad az elbeszélésben. A számozás szándékolt következetlenségei, azonos sorszámú lapok ismétlődése, a sorrend felborítása, egyszóval a kiszámíthatatlanság, amely a regény egyik fő „szervező” elve a szó szoros átvitt értelmében egyaránt, arra figyelmeztet, hogy a szöveg többirányú, vízszintes s függőleges, előre s hátratekintő, körkörös, sőt, körben forgó, aprólékos, lassú olvasást igényel. A mű bonyolult felépítésére, rétegzettségére, tragikus ironiájára jó példaként a fent idézett írói feladat-meghatározás folytatását említhetem: „Hogy az a férfi (akinek az életemet köszönhetem satöbbi, satöbbi – már volt), akit a történelem szilajsa és saját gyöngesége többször is kitaszított saját életéből, s lett ezáltal épp e kitaszítottság az élete, s állt így újra meg újra a senki földjén, védtelenül, vacogva, (ki látta a vacogást?, én** nem), olyan magányban, hogy ha erre gondolok, bármikor sírva tudok fakadni, szóval ez a férfi mégis boldogságban halt meg. Nem hiszem, hogy előtte bármikor is boldog lett volna (és azt sem, hogy boldoggá tette volna azt az asszonyt, az anyámat, akivel élt).” A megrendítő részlethez kapcsolódó hivatkozás jellemzően ironikus: „**VII. Károly. Az meg ki a who the fuck? Még hogy ki! Ő zavarta ki Jeanne d’Arc segítségével az angolokat majdnem egész Franciaországból! De apámon ez nem segített. Bár talán ártani se ártott nagyon. Ki tudja...– E.P.”

Miben hasonlít egymásra az Égi Atya s az Édesapa? Mi képezi az összehasonlítás alapját? A fiú tekintete közelíti őket egymáshoz. A bensőséges együttlét utáni vágy, „főznék neked”, képzelt találkozásokban ölt testet, akárcsak József Attila: *Istenem* című versében. Mintha félálomban lenne az elbeszélő, amikor képes kapcsolatba kerülni az apjával, aki fizikai valójában már nem létezik, de érzékelhető a jelenléte: „Úgy tűntél el a hirtelen leereszkedő ködben, mint a nagy tengeri hajók távolodva a kikötőtől, lassan, ünnepélyesen, úgy tűntél el, mintha megjelenél, mintha jönnél, és nem mennél, el, örökre” (250). A regényt záró mondat a *Casablanca* című film egyik képsorát idézi hasonlatként, hogy érzékeltesse a legfontosabb létezőkhöz fűződő viszony feloldhatatlan feszültségét, ahogy Baudelaire mondja az égi Atyáról, minél jobban közeledem, annál inkább távolodik tőlem, s minél távolabb kerülök tőle, annál inkább közelít hozzám. A semmi és a minden között kapcsolatot teremtő nyelv nem áll az elbeszélő rendelkezésére, de mégsem lehet teljesen ismeretlen, mert képes hidat építeni a nincs és a végtelen közé. Az élők és a holtak szót érthetnek egymással, ha megfogalmazni nem is lehet, milyen nyelven: „Úgy szoktál válaszolni, hogy nem válaszolsz” (174). „De nem felelnek, úgy felelnek.” – a kérdésre így adott magyarázatot Kosztolányi.

A nyelvteremtő erő megkülönbözteti Esterházy új művét a kortárs irodalomban. Méltán feltételezhető, hogy a magyar regényirodalom legszebb mondatai között van a helyük az *Egyszerű történet* némely megfogalmazásainak: „A magány volt rajta a legöregebb, elfoszló, viseltes, savanyúan penészes.” (81), „Uram, elbóbiskolt bennem a lélek.” (99), „Időközben mi is megöregedtünk. Több idő marad kis délutáni sétára. Nem vagyunk boldogok, mint hajdan, de nyugalom van. Körülöttünk is, bennünk is. Kis idő, és szemünkön két rézpénz, a könnyeink nem látszanak.” (119), „Nem botlott senki az emlékébe, úgy végezte, miként a legtöbb ember: mintha nem is élt volna.” (120), „a szemé teli lett árnyékkal. Végtelen szomorúság ült ott, mint valami különálló lény, tőle és akár a bajától is függetlenül” (249).

Esterházy műve kivételesnek számít a tragikus hangoltságot kitüntető magyar irodalomban, olyan gazdag változatokban jeleníti meg a felfokozott léletszeretet, az érzéki ujjongás, az euforikus öröm, s az élvezet magával ragadó élményeit. Nyáry Pál, az egyik egyszerű történet hőse „mindig valami jónak gondolta el az életet, jónak* és sokszínűnek” (51), amely a lelki, szellemi, és testi örömekben egyaránt megnyilvánult.

A történetmondó kifogyhatatlan bőséggel tárja az olvasó elé a konyhaművészet remekeit, elsősorban a nyelv ínycsecként, aki a különleges, ritka szavak feltalálásában leli örömét. Az elbeszélő komoly evő, aki értékelni tudja az ételek elkészítésének kifinomult, apró fogásait, s emellett jártasnak mutatkozik a főzés tudományának szakirodalmában is: „A tizenhetedik században annyi volt az Ipolyban a sőreg, mint a nyű. Vizáról nincs adat, annak ikráját mondják a legjobbban (apró, magvas, feketésbarna, meglehetősen sűrű állományú s kellemes savanyús íze által kell kitűnnie – olvasom a Dobosszakácskönyvben). A sőregé gyöngébb, de jobb, mint a tokhalé. A kaviár Nyáry idejében nem számított ritkaságnak a gedőcsi fölöstökömökön” (51). Az elbeszélő kiaknázza az elhomályosult jelentésű kifejezés egyetlen magánhangzójának hatszoros, pergő ritmusú ismétlődését, ezért él a szó többes számú alakjával. A felsőbb társadalmi rétegek étkezéssorozatában a reggeli lakoma köznyelvi elnevezését csak a 19. században szorítja ki a reggeli, de Mikszáthnál még gyakran előfordul a régebbi, idegen eredetű alak. Úgy látszik, hogy az élet javait felvonultató elbeszélő számára a nyelv ajándéka számít elsőszámú örömforrásnak, a különös hangzású, talányos értelmű szótörténeti ritkaságok felfedezése: „hogy cirógatna meg a matató ménkő”* – *A gömbvillám régi, szép neve” (32).

A jegyzetíró azzal kísérletezik, hogy a szereplők belső beszédét régies hatású nyelven szólaltatja meg, próbára téve a nyelv kifejező erejét a tudatban zajló folyamatok közvetítésében. A regény elsőszámú olvasója, aki a lap alján megjegyzéseket tesz, kiváltképp a főszövegben előforduló „nyelvemlékek” jegyzetelésében bizonyul leleményes társalkotónak: „Lábam tekerte takaróval asszony melegbe*, gondolta.” – *Jelentése vélhetően, hogy egy asszony bebugyolálta takaróval Nyáry lábát, és az jó meleg volt, úgy érte, hogy meleg lett a takaró alatt, vagyis azt akarom mondani, hogy fölmelegedett a lába, na, végül is, hogy lábát tekerte takaróval asszony melegbe. Más szóval a pontatlanság pontossága! – E.P.” (137). Sanyargattatván mind a töröktől, mind a magyartól, a fiatal szakács a nyelv-közöttiség állapotába kerül: „Ne te nevezz kisasszony – szólt lustán Kara Zsigmond. – Várj, beleigazítom a pörkölt, és jövök. Félés nem, vitéz, magyar szerelmem, jövök**, jövök teneked hozzád” (190).

Valósággal tobzódik a tragikus magyar önszemléletben gyökeret vert rokon értelmű jelzők halmozásában: „A bég a keresztségbn a János nevet kapta, de úgy fordult az a magasságos, rongyos, magyar élete*, hogy törökké

kellett válnia” – *Javítás: Rongyos, szegény, magyar élet. Szegény, szerencsétlen, sorsüldözött, istenverte, semmitlen, nyomorult, ágrólszakadt, boldogtalan, anyátlan, nyavalyás, sötét, sivár, vigasztalan, keserves. – E.P.” Csúfondárosan utal a magyar történelem végletes magyarázataira, az értelmet elborító érzelmek túláradására, a sors fölös számú emlegetésére, a közhelyesen használt, megfakult szóképek jelentésvesztésére: „Öntudatlanul belekavart az előtte lévő lábosba, porral, törmelékkel volt teli. Ebből főzz, ha tudsz.* – *Ebből természetesen nem lehet. De van, hogy úgy hozza az idő, a történelem, a haza sorsa, a szélsőséges időjárás és a sorsolás szeszélye, hogy a semmiből kell főzni. Nagy szakácsok és anyák tudják ezt – E.P.” A jegyzetíró a nyelv örömszerző történéseire lesz figyelmes a kegyességi irodalom felidézése közben is: „*** „Der Glaube ist unter der linken Brustzitze.” Wittgenstein idézi Luthert a Filozófiai vizsgálódások 589. paragrafusában. A bal cici, ki gondolta volna!?” – E.P.”

TRÉFA ÉS VICC

Az elbeszélő nyelvfilozófiai ismeretekkel alaposan felvértezett, jól ismeri az Esterházy-művek fogadtatástörténetét, s láthatólag örömet leli a tréfás bölcséleti hivatkozásokban, különösen, ha saját nyelvfelfogásához közel álló szerzőket citál, vagy a nyelv általi megelőzöttséget hangsúlyozó elméleti iskolára utal. A történelmi regényt egy helyütt a horizont fogalmának a segítségével határozza meg védekezésként a kisszerű jelenkor kísértésével szemben: „A mai példáktól eltekintek [...], mert az aktualizálás [...] szűkítene a regény látóhatárát, ama híres horizontot. És hát bizonyos szint alá tán lábjegyzetben sem illő süllyedni. – E.P.”

A regényíró így határozza meg a tréfa és a vicc különbségét: „A tréfa komoly, a vicc komolytalan” (223). Tulajdon művére vonatkoztatva elmondható, hogy egyértelműen a tréfa felé billen a mérleg nyelve. Csúfondárosan utal a leegyszerűsítő, történetietlen szemléletre, mely a jó és a rossz örök harcaként állítja be a magyar történelmet. Az ellentétes végletek szembeállításának kizárólagosságát kérdőjelezi meg a „hazafias labanc” elnevezés. A viccek tarka képet mutatnak. Leggyakrabban képtelen vagy önkényes feltevés a humor forrása. „A beglerbég ekkor múlt negyven* [...] *A legszebb beglerbég-kor! – E.P.” A lapszámozás következetességét kitalált matematikus nő, Cibofanni sorozatával igyekszik igazolni, nyilvánvalóan Leonardo Fibonacci nevének kifordításával, s a neves elméletalkotó honosításával: „Az a nem várt

fordulat van még itt, hogy létezik a családnak egy magyarországi ága (ezt genealógiailag nem részletezem, utána is kéne járni, és annyira nem fontos), a Csibofáni (illetve, ahogy látom újabban: Csibofány) család. Én is ismerem a Csibofáni Feri bácsit, a Gázgyár mögötti telepen laktak. Nem nagyon szerettük, mert apámnak volt ivócimborája. Legalábbis anyánk ezt állította” (207). Döntő részben a vicc nemesebb, tréfához közelítő válfaja van jelen a könyvben. A főszövegben előforduló orcacsók, a „puszi” szótörténeti magyarázatát önértelmező megjegyzés egészíti ki: „Első írásbeli előfordulása 1774; »szomorúan csergő patak kettőzteti pusztát«. Mondom én, úgy múlik az idő, mintegy rétegesen, miként a különböző sebességű futószalagok egymás mellett – akár egy mondaton belül is. Csak az ökor következetes. – E.P.” Máskor a filológiai műveltség, s a vizsgált anyag feszültsége váltja ki a nevetést. A századokon átnyúló besúgóí történet forrásainak kutatása meglehetősen eredményhez vezet (216). A vicc súlytalanabb változata a felszínes észjárást hivatott szándékoltan megkülönböztetni, mely számára a vicc elsősorban altesti humort jelent, s kimerül a vaskos nyelvi kifejezések halmozásában. A szövegek közlő megjegyzései ugyanakkor nem kímélik az álszent képmutatást sem: „Hogy, hogy nem, folyton valamilyen szeretkezésnél, vagy általában a szexnél kötünk ki. Nincs ez így rendben. Több tájleírás kéne. Vagy dicsőseges szabadságharc. Áldozatos küzdelem a népért. Kutatni az igazságot. De legalább a szépet, ha már a hegeli álom megfeneklett összekapcsolni akarván igazat és szépet. Nem is emlékszem, hogyan van pontosan. Mindenesetre több tájleírás kéne. – E.P.” (193). Esterházy elbeszélője nehezen tudja megtartóztatni magát a jelölők hasonlóságában rejlő vicc lehetőségének a kiaknázásától: „A saját kárán tanulta meg, mit ér a jó várfal, a magas torony, a mély árok.* – *.Úgy kellett – egyszerű történet – tollam zablóját visszarántanom, hogy ne így folytassam: mély torok (deep throat)” (49). Fogadkozik, miközben elköveti a vétséget, s azzal próbálja menteni a menthetőt, hogy továbbírja, kitalált történeti összefüggéssel indokolja a szójátékot (49).

A besúgóí jelentések visszatérő értékelése rendre az olvasás labirintusába vezet, s a jelentés szélesebb értelmében arra emlékeztet, hogy nincs „egyszerű” szöveg, nem létezik visszafogott, átlátszó, kiszámítható nyelvhasználati mód, s nem áll sem az író, sem az olvasó hatalmában a nyelv öntörvényű működésének a megfékezése. A közvetlen jelölés, szó és dolog egységének a helyreállítása megvalósíthatatlan ábránd. Jel és jelölt között nem lehet

teljes az egyezés, mivel a jelölés a jelölt dolog hiányán alapszik, a jel valami helyett áll, azt távollétében helyettesíti, ezért nem lehet azonos vele, sőt, minél inkább közelít a szó az elérni vágyott dolog felé, az annál távolabb kerül tőle, mivel a kölcsönös helyettesítés eszméje elvben végtelen jelölő láncolatokat keletkeztet. Erre figyelmeztet a mondatváltozatok felsorolása a lap alján: „másként hogyan élvezhettem volna mindazt a [...] – de már nem tudta végigmondani.”* – **A jelentősebb mondatváltozatok:

...másként az előételek gazdagsága nem töltött volna el derűvel és nyugalommal.

...másként folyton valami rémeset gondoltam volna a világról, a jövőről; én pedig többnyire nem gondoltam semmit.

...másként mért keltem volna föl minden reggel, mért álltam minden nap a tűzhely elé.

...másként mért örültem mindannak, aminek örülni lehet.

...másként nemcsak szerelmeskedés után, hanem alatta és előtte is szomorú (triste) lettem volna.

...másként nem volna semmilyen történet. – E.P.” (94). A regény egyetlen befejezetlen mondatához előbb több, egymásnak ellentmondó értelmezés kapcsolódik – a beszélő talán ateista, aki derűsen fogadja az elmúlást, esetleg megtért, aki élete utolsó pillanatában fogadja el az áldozatot, de nem a haláltól való félelem vezérli-, a narrátor azonban egyik vélekedés mellett sem foglal állást. A jegyzetíró megjegyzésével folytatódik a szöveg a lap elrendezésének köszönhetően, s így közvetlenül az elbeszélő olvasataihoz kapcsolódik.

Az értelmezett töredék mondatváltozatai megjelenítik a mű keletkezésének különböző szakaszait, a szöveg elágazó irányait, érzékeltetvén hányféle lehetőséget vetett komolyan latra a regényíró, míg az „egyszerű” változat mellett döntött. Nincs végleges, befejezett szöveg, mint ahogy teljes, lezárt olvasat sem létezhet.

III. ÉRTÉKELÉSEK

AZ ÚJRAOLVASÁS ESEMÉNYE SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája nagyszabású mű, három évtized kutatási eredményeinek az összegzése. A kézikönyv a huszadik századi magyar irodalom kimagasló teljesítményének a lehető legteljesebb áttekintésére vállalkozik, tudományos szakszerűséggel és különleges szellemi nyitottsággal, hiszen az értekezés szinte folyamatosan olvassa önmagát, s az első szótól az utolsóig áthatja minden magyarázat időlegességének és részlegességének a sejtelme. Szegedy-Maszák Mihály nyelvteremtő irodalmár, aki rendszerint egyidejűleg több, egymást nem kizáró álláspont körütekintő mérlegelésére tesz kísérletet, kiaknázva a magyar értekező próza árnyalatainak gazdagságát. Kosztolányi azt gondolta, hogy az udvariasság, mint az egyetlen feltétel nélkül elfogadható magatartás, korántsem merő megszokás függvénye, hanem a világhoz s a másik emberhez fűződő viszonyunkat meghatározó bölcséleti alapelv, amely minden értelmezés viszonylagosságának a belátásán nyugszik. Talán ez a felismerés az egyik mozgatója e különös gonddal megmunkált monográfia felépítésének.

Irónia és önreflexió többértelmű játéka bontakozik ki azonmód a könyvben az előszó, a cím, a mottó s a szöveg indítása között. A jelmondat Benntől származik: „Das, was lebt, ist etwas anders, als das, was denkt.” Az *Előszó* főszövege Gérard Genette eredeti művéből merített, George Moornak tulajdonított, angol nyelvű intelmmel kezdődik, „Ne illessz előszót munkádhoz; a bírálók csak róla fognak szólni”, majd az elfeledett ír szerzőről, annak halálakor a Nyugat című folyóiratban megjelent jellemzéssel folytatódik, „inkább francia volt, mint angol” (Duckworth Barker). Az olvasó, míg eljut a könyv második mondatáig, négy időben és térben távoli, három különböző idegen nyelvet használó szerző korántsem egyértelmű vendégszövegével találkozik. Az irodalmár műveltségének különleges szerkezete s többnyelvűsége meghatározza a monográfia érvelésmódját és fogalomkincsét, ezért

érdemes időzni a nyitánynál, amelyben a könyv lényeges szemléleti elemei körvonalazódnak.

Noha a szerző nyomatékkaal figyelmeztet arra, hogy az irodalomtörténész fejtegetései csakis korlátozott érvényességre tarthatnak igényt, az esendőség előzetes bejelentése az értelmezés számára tágas és változatos vonatkoztatási mezőket jelöli ki, melyek időről időre váratlan, megvilágító erejű kapcsolódások színterévé válnak. Jelesül Benn állítása egyértelműnek látszik, valójában sokrétű és többértelmű kijelentés, amelynek változik a jelentése a költészet-tan, illetve az antropológia nézőpontjából, s további bonyodalmak is támadnak, ha nyomon követjük az egymást értelmező Geist és Leben jelentésének elmozdulásait Benn költészetének és esszéírásának a szöveghálózatában, amire itt természetesen nem nyílik lehetőség.³⁷⁸ A német költő nevezetes viszonyfogalmi talán éppen megszilárdíthatatlan többértelműségük miatt alkalmasak a mottóban előre vetíteni az „életmű” egységét megkérdőjelező szemléletet, amely következetesen érvényesül a könyvben. Az irodalmár irányadónak tartja azt az eszményt, mely szerint a Kosztolányinak tulajdonítható alkotásoknak „nem ő az egyedüli szerzője”, mivel „műveit bizonyos fokig a legtagabb értelemben vett nyelv emlékezete hívta létre.” E kiindulópontból az értelmezések életrajz és alkotás feszültségektől sem mentes kölcsönhatását érzékeltetve szólítják meg Kosztolányi egyes műveit, megkérdőjelezhetőnek tételezve az egyedinek nevezhető alkotás egységét is.

Hasonlóan megfontolt mérlegelésre készíti az olvasót a szóba hozott Vernon Duckworth Barker, a Nyugat szorgalmas angol tudósítója, aki ugyan ritkán nyilatkozott érdemlegesen valamely általa ismertett műről, viszont elmondható róla, hogy kétségtelenül „hiányos ismeretanyaga” (Szegedy-Maszák Mihály: *Villanyспенót*) ellenére bizonyos értelemben tájékozott volt, s finom iróniát sem nélkülöző szeretettel számolt be a művészvilág eseményeiről színes tudósításaiban. Látszólag George Moor nemzeti hovatarozását firtatják Vernon Duckworth Barker szavai, az idézet szöveghőnyezetéből azonban kiderül, hogy az ír szerző tíz évig élt Párizsban, s erre emlékeztetvén fogalmazódik meg a nekrolőghban, hogy hazatérése után „inkább francia volt, mint angol”, tehát a megjegyzés az író megváltozott szellemi irányultságára vonatkozik. Jellemző, hogy a monográfus mintegy enyhítendő korábbi szigorú ítéletét, a megbírált irodalmártól, Vernon Duckworth Barkertől vett

³⁷⁸ Vő. Regine Anacker: *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2004.

idézzel módosítja róla alkotott régebbi álláspontját, emlékeztetvén Kosztolányi intelmére: „legalább ötévente revideálnunk kellene az irodalmi ítéleteket.”³⁷⁹ Másfelől Barker jellemzése előrevetíti a szellemi alkotások nemzeti hovatartozásának kérdését, közelebbről Kosztolányi magyarságról vallott eszményét, mely szerint a magyar nemzet nyelvi közösségként azonosítható. E mértéktartó szemlélet, melytől a könyv írója nem tart távolságot, igazán magas mércét állított a korban, s azóta mit sem veszített jelentőségéből.

Az előszó írásától óvó intelem nem kevésbé kétértelmű, kiváltképp az *Előszó* kezdő mondataként olvasva. Aligha könnyen eldönthető kérdés, mikor vállal nagyobb kockázatot a szerző, ha sorsára hagyja szellemi termékét, vagy ha az olvasó figyelmébe ajánlja művét, amivel éppenséggel cáfolja az előszó hiábavalóságáról szóló okfejtését. E futó elemzés azt hivatott szemléltetni, hogy az olvasó ehhez fogható, sőt ennél is összetettebb nyelvi játékokból választhatja ki az irodalmár végső szókinsztét.

A kételkedő magatartást a magyar irodalmi tudatban számos félreértés övezi. Való igaz, hogy a kételkedés nem azonos a gondolkodással, de attól elválaszthatatlan szellemi tevékenység. A kétely nem a gondolkodás célja, hanem az ítélőképeség hatékony működésének eszköze. A kételkedés nem az ítélet felfüggesztését jelenti, hanem a kijelentések igazságérvényének a lehető legalaposabb körülhatárolását. Szegedy-Maszák Mihály irodalmi gondolkodása és nyelvhasználata kivételesen gazdag a feltételeesség árnyalatainak kifejezésében. A Kosztolányi-monográfia szerzője a kételkedés fokozatainak érzékeltetésére kifogyhatatlan leleménnyel bővíti az értekező irodalom kifejezőkészségét, s ennek köszönhetően a legkisebb szerkezettől a végső következtetésig helyet hagy a sajátjától eltérő vélemények megfogalmazásának. A keletkező szövegmagyarázat kiszolgáltatja magát az idő feltartóztathatatlan múlásának: „az irodalomnak a természetéből is következik, hogy mindaz, ami itt olvasható, már a jelen pillanattól fogva a múlthoz tartozik és felülvizsgálatra szorul” – írja Szegedy-Maszák Mihály.

Milyen következtetésekre nyit lehetőséget az *Előszó* önértelmezése a kész mű viszonylatában? Nietzsche azon felismerése érvényesül a fordítóként, költőként s az elbeszélő próza művelőjeként egyaránt nagyon jelentős alkotó életművének az értékelésében, mely szerint az igazság az értelmezés távlatának függvénye.

³⁷⁹ Nyugat, 1914. április 16. – Kosztolányi Dezső: *Tükörfolyosó. Magyar írókról*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest, Osiris, 2004. 256. p.

Kosztolányi esetében, aki sokat fordított, s több idegen nyelven tájékozódott, különösen indokolt, ha a monográfus igyekszik újragondolni e meghatározó jelentőségű szellemi örökség nemzetközi összefüggésrendszerét. A saját mérték kizárólagos használata a szellemi beszűkülés veszélyeit hordozza magában, ezért is nélkülözhetetlen a klasszikus magyar irodalom újraértésére vállalkozó számára az idegen nyelvű kultúrák összehasonlító távlata: „Nem hiszem, hogy segíti a magyar irodalom vagy művészet alkotásainak megértését, ha egyszerűen másik kultúrából vett címkével látjuk el őket, de az sem üdvös, ha nem veszünk tudomást nemzetközi összefüggésekről.”

Múló szellemi divatok követése teljes joggal bizonyul feledhető tevékenységnek az irodalomtörténet-írás emlékeztetőben. Ugyanakkor a saját kultúrában gyökerező értekező nyelv és látásmód természetességének hangoztatása is könnyen célt téveszt, ha általában az eszköztelenség hallgatolagos követelményét állítja a magyar értekező elé. A nemzetközi tudományosság mércéjét szem előtt tartó napi működés sajátja a friss tájékozódás igénye, melynek megnyilatkozásait könnyen illetheti a naprakészség fitogtatásának vádjá. Ami az udvarias kifejezésmód árnyalataiban kiváltképp bővelkedő angol nyelvben megszokott, az magyarra átültetve esetleg különlegesen hangozhat, de a fentiekkel kapcsolatban talán nem lehet ártalmas, ha a legjobbat feltételezzük, amíg más ki nem derül, vagyis méltóságot adunk a kételkedésnek. (To give the benefit of the doubt.)

A könyv kivételes tudatossággal aknázza ki a többnyelvűségét, amely kiváltképpen sajátja az irodalmi műalkotás létezési módjának. A monográfus Kosztolányi műveinek fordításait mérlegelve nemcsak a forrásszöveggel veti össze a célnyelvre átírt változat költészettani, ritmikai, szerkezeti megoldásait, de azt is figyelembe veszi, hogyan alkották újra az „eredeti művet” más idegen nyelveken. Kosztolányi műfordításait hasonlóképpen olvassa össze más idegen nyelvű átköltésekkel. Az összehasonlító távlatok változtatásának köszönhetően Kosztolányi művei különleges s kivételesen tágas vonatkoztatási rendszerekben nyernek új értelmet. A könyv megkerülhetetlen tapasztalattal gazdagítja a magyar irodalomértést, mivel legkevesebb három idegen nyelvű kultúra hatásösszefüggésében vizsgálódik, figyelemmel kísérni a magyar szerző műveinek külföldi visszhangját, s ennek köszönhetően átjárókat nyit a magyar irodalom különösen rétegzett szövegeinek teréből más nyelvek, irodalmi kultúrák és művészeti ágak irányába.

Minden megszorítást figyelembe véve Szegedy-Maszák Mihály nem az időrendet, vagy az életrajzi elrendezést tekinti irányadónak, hanem a hatás-történet elvét érvényesíti meghatározó szempontként Kosztolányi irodalmi örökségének az értelmezésében: „az irodalom története visszafelé is olvasható, s még azt a kérdést is meg lehet fogalmazni, vajon a szövegváltozatok közül mindig s szükségképpen a későbbit kell-e irányadónak, jelentősebbnek vagy sikerültebbnek tekinteni.” Az egyes alkotások azonossága és önállósága kétséges, ezért a keletkezési időpontnál fontosabbnak számít, ahol ezt az elvet érvényesíteni lehet, a kötetbe rendezés. A monográfia egyik felfedezés értékű megállapítása szerint a ciklus az életmű központi szervező elve, tehát „különböző időkben készült szövegek utólagos elrendezése az egyes elemek módosításával.” A szövegen végrehajtott változtatásoknál is lényegesebb „az új környezetbe, s összefüggésbe helyezés.”

Egyáltalán nem biztos, hogy Kosztolányi nyitott irodalmi szemléletében létezett egységes, részleteiben kimunkált értékrendszer, de a jelentésteremtő nyelv eszménye kezdettől végig foglalkoztatta. Némi egyszerűsítés árán megkockáztatható, hogy Kosztolányi nyelvfelfogása olyan magas mércét jelent a monográfus számára, hogy ösztönzése érzékelhetően jelen van saját olvasásmódjában s az író műveiről alkotott értékítéleteiben.

A biztos ítélőerő a helyes mérték alkalmazásában ismerhető fel az elsőrangú értekező irodalomban. Lehetetlen akárcsak megközelítő pontossággal összefoglalni Szegedy-Maszák Mihály kutatásainak a legjelentősebb eredményeit. Annyi bizonyos, hogy a monográfia téveszthetetlenül egyéni nézőpontból világítja meg Kosztolányi művészetének és gondolkodásának a meghatározó tulajdonságait. Itt csak arra van mód, hogy kiemeljem a könyvből az egyes kérdéskörök értelmezéseit összekapcsoló közös szemléleti elemeket, a belső összefüggések rendjét, amely folytonosságot teremt az életműben.

Különösen Kosztolányi pályakezdésére jellemző, de a későbbiek során is lényeges összetevő művészi gyakorlatában, hogy rendkívül szabadon alkotta újra az eredeti költeményeket, s idegen mintákat hasonított át, amikor saját verset írt. Nem egyértelmű tehát, mi számít saját versnek s fordításnak, hiszen a kettő kölcsönhatásával lehet számolni. Mallarmé szimbolizmusával a Nyugat költői nem tartanak rokonságot, *A szegény kisgyermek panaszai* című versfüzér zenei törekvése azonban emlékeztet a kimondhatatlannak hangot adó költészet eszményére. A későbbiek felől jól látszik, hogy Kosztolányi költői beszédmódja különbözik mind Ady látomásos írásmódjától, mind pedig

Babits tárgyias újklasszicizmusától. Kosztolányi nem hitt a művészet célelvű előrehaladásában, ezért is foglalt állást kétértelműen a modernség igényével szemben. A vidékiesség szigorú elítélését Kosztolányinak tulajdonító korábbi kutatások leegyszerűsítő, egyoldalú, ideológiával átszínezett magyarázatai után a monográfus teljes joggal hangsúlyozza, hogy az író „szülőhelyét parlaginak vélte, ám ugyanakkor a számára legfontosabb értékek megtestesülését látta benne.” A történelmi Magyarország szétesése elszakította a szülőföldtől, ezért a közhiedelemmel ellentétben személyes megrázkódtatásként élte át a „magyarság sorskérdéseit.” Olyan művek tanúskodnak erről a végzetes történelmi csapás előtti időből, mint a korábban *Magyar bánat* (1913.), majd *A bolond magyar* (1916.) címmel megjelent elbeszélés, 1920 után pedig a *Rapszódia*. Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy az író kétségbe vonta az evilági üdvözítő eszmények létjogosultságát, kételkedett a társadalmi haladásban, s korántsem bizonyos, hogy rendelkezett körülhatárolható politikai nézetrendszerrel: „Mindig voltak és lesznek koldusok” – állította 1913-ban.

A könyv rendkívül körültekintően tárgyalja az összeomlás időszakát, s a másokra is jellemző következetlenségekkel, tévedésekkel összehasonlíttva mérlegeli Kosztolányi 1919 augusztusa után végzett újságírói tevékenységét. A leghatározottabban cáfolja a feltételezést, mely szerint Kosztolányi „nem a saját szakállára dolgozott”, amikor vállalta 1920-ban a *Vérző Magyarország* című kiadvány szerkesztését, amely a magyar szellemi élet képviselőinek az elkeseredését fejezte ki az ország területi vesztesége miatt. Kosztolányi névtelenül írt az Új Nemzedék hírhedtté vált Pardon rovatába, melyben 1919 szeptembere és 1921 augusztusa közt 300 szöveg jelent meg, de az egyes darabok szerzősége nehezen deríthető ki. A Kosztolányi által szerkesztett rovatban a proletárdiktatúra bírálata játszott elsődleges szerepet, és zsidóellenes nézetek is szóhoz jutottak. A kortársak emlékezete szerint négyen írták a Pardont: Kállay Miklós, Lendvai István, Bangha Béla és Kosztolányi Dezső. A tájékozódást erősen nehezíti, hogy nem áll rendelkezésre a korszak sajtótörténete, s a történelmi szereplők életrajza is hiányos. Az irodalmár csak részlegesen vállalkozhat a történetírás s a társtudományok eredményeinek rendszeres számbavételére. A monográfia ennek ellenére minden szempontból érdemlegeset mond arról, milyen névtelen cikkeknek lehetett szerzője vagy társszerzője Kosztolányi ebben az időszakban. Annyi bizonyos, hogy idegen volt tőle a proletárdiktatúra, s „valószínűleg úgy érezte, hogy annak vezetői is felelősek voltak az ország összeomlásáért.” További

alapkutatások elvégzéséig, anélkül, hogy a szerkesztőt az utókor felmentené a felelősség alól, legfeljebb azt lehet nyomatékosan leszögezni, teljes mértékben egyetértve a szerző véleményével, hogy névtelen cikkeket csakis bizonyítékok alapján lehet Kosztolányinak tulajdonítani. Ettől függetlenül a szövegek nyelvhasználatát figyelmesen olvasó irodalmár mértéktartó következtetése tűnődésre késztet, s óva int az elhamarkodott ítélkezéstől: „a Pardon gúnyos szösszenetei messzemenő rokonságot mutatnak olyan írásokkal, amelyek Bangha Béla, Lendvai István vagy akár Kádár Lehel nevével jelentek meg, viszont egyetlen Kosztolányi Dezső nevével megjelent cikket nem találtam, mely ilyen közeli hasonlóságot árulna el.” Az újságíró korábbi megnyilatkozásaival összevetve a Pardon rovat hasonló tárgyú cikkeinek beállításait, bizonyos kérdésekben – a galíciai bevándorlók, a szabadkőművesség, vagy az emigráció irodalmi és politikai személyiségeinek a megítélését illetően – feltételezhető, hogy „Kosztolányi részvétele akár mérséklő hatása is lehetett.” Talán a visszatekintő mai távlatából megfogalmazható, hogy Kosztolányi, bár kétségtelenül tett óvatlan nyilatkozatokat, indulatos kijelentéseket s veszélyes általánosításokat is megfogalmazott, a korszak jelentős közszereplőihöz viszonyítva sem marasztalható el különösebben a történelmi éleslátás képességének hiánya miatt, s hiba volna változatlan jelleget tulajdonítani az író politikai nézeteinek is. Kosztolányi egyszerre volt a tizenkilencedik századi szabadelvűség s a történelmi folytonosság eszméjének híve, aki a latin világosság szelleméhez vonzódott, ezért idegenkedéssel töltötte el a huszadik századi messianizmus valamennyi válfaja, s ennek köszönhetően, szemben a kor számos jelentős írójával, nem rokonszenvezett hosszabb-rövidebb ideig jobb- vagy baloldali totalitárius rendszerrel.

Kosztolányi kivételesen széles szellemi látóhatárán a művészet mibenlétére vonatkozó kérdések bizonyultak igazán jelentősnek. A helyhez kötött és a világra nyitott kultúra feszültségében váltak számára beszédessé a dolgok. Egészen nyilvánvaló, hogy ragaszkodott a vélekedéshez, mely szerint a művészi értéknek nem feltétele az azonosulás valamely eszmével. Jellemző, hogy a művészet a művészetért eszményének örökségéhez kapcsolódott, s egész életében foglalkoztatta az önmagát értelmező művészet hagyománya. Vonzódott kezdettől fogva az öntükröző műalkotáshoz, s ennek az eszménynek a jegyében értelmezhető számos alkotása. (*Hrussz Krisztina csodálatos látogatása, Esti Kornél*)

A helyes arány a hiteles értelmezés záloga. A könyv műelemző fejezete nemcsak mértéktartóak, de módszertani szempontból is kezdeményező erejűek, s az olvasás új lehetőségei felé nyitnak utat. A *Nero, a véres költő* már elkészült, amikor a Nyugat című folyóirat elindította közlését folytatásokban. Szegedy-Maszák Mihály elsőként veti össze a regény fejezeteinek tagolását, s a folytatások szakaszait, s ráirányítja a figyelmet a szöveghatárok eltéréseinek s az egymást követő egységek kapcsolódásának a jelentőségére. A történetíró saját korának szemszögéből újraalkotja az eseményeket, s ez arra figyelmeztet, hogy a múlt többféleképpen értelmezhető. Kosztolányi másodszori átirásként fogta föl a történelmi tárgyú regényt. Történetírás és regény kapcsolatának a vizsgálatához a monográfia írója nem vehette figyelembe a mű – azóta elkészült s megjelent – kritikái kiadását. A felhasznált antik források, a szövegelőzmények és az elkészült mű összehasonlító vizsgálata rendkívül alapos a monográfiában, s igazolja, hogy Kosztolányi nem kulcsregényt írt. A *Nero*t kockázatos példázatos történetként olvasni, hiszen egyes részletek kiemelésével és felnagyításával megbomlanak a szöveg összetevőinek a belső arányai.

Kosztolányi a magyar irodalom legtökéletesebben megalkotott regényalakjainak a sorát teremtette meg. A szereplők gondolkodásmódja, értékrendje s magatartása az elbeszélés iróniájának köszönhetően megszüntethetetlenül többértelműnek látszik, mivel a külső és a belső nézőpontok gyakran váltakoznak. A szereplők jellemével kapcsolatba hozható megfontolások értékelméleti kérdések mérlegelését igénylik.

A közhiedelemmel szemben a legnagyobb moralistákra jellemző gondolati összetettség hatja át Kosztolányi minden elemükben kidolgozott regényeit, s így a róluk szóló értekezés is kivételesen gazdag anyagot hoz felszínre az életfilozófiák hagyományából. A regényekbe foglalt nézetek mérlegelése a magyar irodalom kultúrájából részben hiányzó, vagy ritkán előforduló szellemi forrásokat szabadít fel, mivel Kosztolányi kétségbe vonta a személyiség egységét. A könyv műelemző fejezeteit a szó eredeti értelmében vett bölcséleti fejtegetések szövik át, amelyek – többek között – azért magvasak és hitelesek, mert érvényt szereznek Kosztolányi alapvető lélektani felismerésének.

Kosztolányi kezdettől fogva ugyanolyan iróniával viszonyult mind az egyértelmű állásfoglalás igényével, mind az eszményítéssel szemben. Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája a regények nyelvi fölépítésének tüzetes vizsgálatára alapozva vonja kétségbe a szakirodalomban gyakran emle-

getett tételt, mely szerint az író műveiben a részvét a legfőbb érték. A részvét szerepét nem szabad lebecsülnünk, ugyanakkor a többértelműséget felszámoló, szűkítő értelmezési ajánlatokkal szemben érdemesebb a szövegek árnyalatainak gazdagságára figyelemmel lenni, mivel éppen ez adja Kosztolányi nyelvi játékeinak lényegét. E gondolat jegyében a monográfia műértelmező fejezeteinek egyértelműen megfogalmazott következtetéseit sem érdemes az adott szövegösszefüggésből kiragadva hangoztatni, s kiterjeszteni érvényességüket a teljes szövegvilágra, hiszen Kosztolányi ironikus nyelvének többértelműsége megszüntethetetlennek bizonyul a könyv műértelmezéseiben.

Mégis miben ragadható meg a szövegben teremtett világok közös nevezője? Talán az emberi létezés kiszolgáltatottsága említhető első helyen. Szegedy-Maszák Mihály lényegre törő megfogalmazása szerint „a tragikumot nem esemény, sorscsapás, de állapot, magának az emberi létnek belső természete idézi elő.” Ebből következően nem lehet segíteni a másikon. A szájalom nem azonos a szeretettel. Az egyén szenvedése nem osztható meg másokkal, a magány feloldhatatlan. Minden egyes embernek „saját belső indítékból kell ráébrednie világba vetettségének tudatára.” Az élet céltalanságának érzete átjárja az embert, és senki sem zárkózhat el az elmúlás légköre elől. Vannak helyek, ahol el sem kezdődnek a tragédiák. A vidékiesség ugyanakkor értéket is hordozhat magában, ha lelki gazdagsággal jár: „a kultúra nem külsőségen, de belső hangoltságon múlik.”

A fentiek tetszetős összegzése helyett le kell szögezni, hogy a kézikönyv sugalmazása szerint az értékek viszonylagosságának érvénye alól a tragikum sem vonható ki teljes mértékben. Másfelől Kosztolányi műveinek értelmezésekor, ha figyelmünk elsiklik a beszédmódok, hangnemek s távlatok állandó váltakozása fölött, könnyen elkövethetjük azt a hibát, „hogy túlzottan komolykodóan olvasunk.” Kosztolányi szemében a nevetséges ugyanis szinte elválaszthatatlan a megrázótól. Kosztolányi számtalanszor leszögezte, hogy a jó írásban „a tragikum váratlanul komikumba billent, és a komikum váratlanul a tragikum fönségét sejteti.” Kosztolányi végtelenül összetett nyelvi játéka ellenáll a leszűkítő értelmezésnek, amelynek a példázatos olvasás jegyében végrehajtott eszmei kisajátítás a legismertebb válfaja.

Végző értékelésként elmondható, hogy Szegedy-Maszák Mihály a teljes életmű áttekintésére vállalkozva alaposan újragondolta eddig megjelent műelemzéseit, a hiányzó témakörök tárgyalásával jelentős mértékben kiegészítette, s megváltozott összefüggésrendbe helyezte korábbi kutatásait.

A monográfia lényegesen módosít az életmű értékelésének a megszokott belső arányain, mivel megközelítésében az elbeszélő s értekező próza, valamint a fordítások még az eddig sejtettnél is kiemelkedőbb fejezetét képezik a feldolgozott életműnek.

Kosztolányi nyelvészmenye nem áll távol a monográfia írójától, aki személyes érintettségét aggályos szakszerűséggel egyensúlyozva fogalmazta meg alapvető felismeréseit. Szegedy-Maszák Mihály nyelvteremtő törekvésének ékes bizonyítéka, hogy szinte egyetlen korábban leírt mondatára sem lehet változatlan formában ráismerni új könyvében, amely minden bizonnyal a magyar értekező irodalom legjelentősebb teljesítményei között foglal helyet.

RETORIKAI OLVASÁS ÉS IRODALOMTÖRTÉNET
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: TÜKÖRSZÍNJÁTÉKA AGYADNAK. POÉTIKAI
PROBLÉMÁK SZABÓ LÖRINC KÖLTÉSZETÉBEN CÍMŰ KÖNYVÉRŐL

*„Azoknak, akik egymással gondolatközösséget akarnak,
meg kell egymást érteniük, mert ha ez nem jön létre,
hogyan lehetne köztük gondolatközösség?
(Arisztotelész: Metafizika)*

A szerző immár több mint egy évtizede meghatározó szerepet játszik az irodalomértés elméleti-módszertani megújításában: sokat tett a recepcióesztétika, a szöveg közöttiség vagy a korszakképzés elméleteinek a meghonosításáért, s nem utolsósorban a retorikai olvasás alkalmazási körének a kiszélesítéséért.

A mintegy másfél évtized alatt elvégzett kutatás eredményeit bemutató negyedfélszáz lapos mű előszava szembeötlő visszafogottsággal tájékoztatja az olvasót arról, milyen nagyszabású vállalkozást vitt végbe a szerző. Az *Előszó* minden formájában kiindulópont a könyv értelmezéséhez, mivel a főszöveg olvasására vonatkozó ajánlat megfogalmazásának tekinthető. Fontos, hogy a bíráló elsősorban a megjelölt célkitűzések megvalósítását mérlegelje, s általában ne várjon olyan választ – a témához egyébként kapcsolódó – kérdésekre, amelyeket a szerző maga sem szándékozott fölvetni. Az *Előszó* tájékoztatása szerint a könyv nem „tekinti feladatának a költő pályájával kapcsolatos ismeretek rendszeres összefoglalását.” Klasszikus életműről lévén szó a teljesség megvalósíthatatlan ábránd. Az önkorlátozás különösen hatékonynak és sikeresnek bizonyul a poétika választott távlatának köszönhetően. Az elvégzett munka meggyőzően és hitelesen érzékelteti az életmű belső viszonyait, így nem szükséges, hogy kivétel nélkül minden egyes verscsoportról a maga jelentőségének megfelelő terjedelemmel és hangsúllyal essék szó. A kötet fejezetei elsődlegesen új kérdések kidolgozására vállalkoznak, ezért megközelítési szempontjai, a felvázolt problémák „tárgyalásának arányai [...] nem feltétlenül tükrözik pontosan az életmű egyes szakaszainak vagy teljesítményeinek jelentőségét”.

A problémaközpontú tanulmány – mások mellett – a szerzőre nagy hatást gyakorolt Hans Robert Jauss eszménye volt, aki gyanúval szemlélte az alkotó

és a mű viszonylatát teljességre törekvő rendszerességgel bemutató monográfia műfaját. Való igaz, hogy „Szabó Lőrinc munkássága, feldolgozottságát tekintve, mára a 20. századi magyar költészettörténet egyik legjobban »karbantartott« életművének nevezhető.” A felhalmozott irodalomtörténeti, filológiai eredmények tehát valóban megbízható alapot biztosítanak a retorikai olvasás számára. A legutóbbi két évtized hazai irodalomértésében bekövetkezett szemléleti-módszertani fordulatok pedig olyan kérdések újratárgyalását teszik lehetővé és szükségessé, mint például Szabó Lőrinc személyiség-, nyelv- és időfelfogása, képalkotása, vagy műfordító tevékenysége. A problémafelvetés egyébként elméleti szempontból izgalmas, jelentős lehet akkor is, ha a konkrét életmű vonatkozásában tanulságos, de nem elsőrangú kérdést tárgyal. A szerző azonban egytől-egyig olyan problémafeltevésekkel kapcsolja össze az életmű egyes szakaszainak vizsgálatát, amelyek elsősorban a Szabó Lőrinc-költészet megkülönböztető poétikai jellegzetességeinek a megértéséhez vihetnek közelebb, essék bár szó a költői hang létesítését meghatározó mediális környezetről, az idegenségtapasztalat megnyilatkozási formáiról, vagy az önéletírás alakzatairól.

Való igaz, hogy Kabdebó Lóránt Szabó Lőrinc költészetéről készített átfogó munkái „sok tekintetben nem vesztek el érvényességükből.” A mindenkor megértés történeti feltételezettségéből azonban szükségszerűen következik, hogy a hatástörténeti tudat az adott korszakban bizonyos kérdéseket lehetővé tesz, másokat viszont nem. Az értekező helyesen mutat rá arra, hogy a 90-es évek kezdetétől fogva „a hazai irodalomtörténet-írás alaposan átrajzolta Szabó Lőrinc kanonikus helyét és rangját a modern magyar lírában”. Nincs mit csodálkozni ezen, hiszen a modern magyar irodalom négyfázisú korszakolásának gondolata a kilencvenes években jelenik meg a hazai irodalomtörténet-írásban, s Szabó Lőrinc költészete a megértésnek ezen a horizontján válik meghatározó jelentőségűvé a késő modernnek nevezett formáció jelenlétének elsődleges hivatkozásaként. A kötet Szabó Lőrinc költészetének az alakulásfolyamatát követve elsősorban ezzel az irodalomtörténeti modellel számol, de nem tekinti feladatának a korszakképzés újratárgyalást. A szerző érzékelhetően tartózkodik az irodalomtörténet-írás, a stílustörténet, s általában a korszakretorikák kliséitől, de nem számúzi az efféle értelmező alakzatokat munkájából. Lehetne hivatkozni e döntés magyarázataként Paul de Manra, aki szerint a retorikai olvasás szükségképpen lerombolja az irodalomtörténetet. A monográfus azonban vélhetőleg vonakodva fogadja

el ezt a szigorú következtetést saját kutatásaira nézve, ugyanis az átírásról szóló fejezetben, amikor a szövegváltozatok kapcsolata felveti azt a lehetőséget, hogy az olvasó figyelmen kívül hagyja az időrendet, veszteségként értékeli az irodalomtörténeti aspektus hatástalanítását (218). Az értekező érzékelhető fenntartással él az életmű-elvű olvasással szemben, de miután egyetlen alkotó költészetének az értelmezésére vállalkozik, nem mondhat le teljes mértékben az alakulástörténet narratív sémáiról.

Az értekezés nyitó fejezete de Man olvasásmódjához kapcsolódva jelöli ki a szerző által képviselt líraértelmező eljárások elméleti kereteit. Kulcsár-Szabó Zoltán a kilencvenes évek elejétől fogva vezető szerepet játszott az úgynevezett retorikai olvasás meghonosításában, s amint előljáróban említettem, monográfiát tett közzé a belga származású amerikai irodalmár munkásságáról. Kivételes módszertani tudatosság határozza meg a jelen kötet fogalomhasználatát, érvelsmódját és gondolatvezetését. Példaként említhetem, hogy az értekező a versek korhú tárgyi rétegének a megközelítése során történeti magyarázatokkal is szolgál, de az egyes alkotások nyelvi világa és a szövegen kívüli valóság között nem hajt végre gyors megfeleltetéseket. *A Szétlőtték a páncélvonalat* központi metaforája nyilván nem lehet teljesen független a Tanácsköztársaság legendás harci járművétől, de nem is azonosítható vele. A metafora alapját képező pusztító erejű eszközt az értekező finom megkülönböztetéssel „valóságcitátumnak” tekinti, melyet akár másik irodalmi műből, akár újság szalagcíméből lehet kölcsönözni, s montázssá alakítani, amely Berény Róbert ismert plakátjával együtt lehetőséget nyújt a hang nem-érzéki materialítása vagy másként fogalmazva, nem-valóságos akusztikus jelenléte megtapasztalásához. Éppen nem emberi hangforrásra, s többszörös közvetítésre, sőt médiumváltás színlelésére, jelesül látható hangokra van szükség a hangzó szó érzetének felkeltéséhez. A hang jelenlétének éppenséggel érzéki csalódás az alapja, mivel elválik a versben beszélőtől, így különös módon a megszólalás emberi képzetének lerombolásával keletkezik a lírai én közvetlenségének illúziója. A fenti példa futó elemzése azt volt hivatva szemléltetni, milyen összetett olvasásmódot alkalmazva teljesíti az értekezés az alcímében megjelölt kutatási feladatot.

A szerző a poétikai fogalmak újraértelmezése terén számottevő eredményeket mondhat magáénak. Az elemzésre kiválasztott költői szövegekhez kapcsolódva szinte valamennyi szóba kerülő retorikai alakzat magyarázatát egyéni szempontokkal gazdagítja a széleskörű nemzetközi

szakirodalom bensőséges ismeretében, s ez méltán tekinthető jelentős tudományos teljesítménynek.

A monográfia írója a hanglétesítés lehetőségi feltételeiből kiindulva tárgyalja újra a szakirodalomban „panteizmusként” számon tartott költői önszemléletet, amelynek legismertebb jegye, hogy a versekben beszélő szinte bármivel azonosíthatja magát. A *Föld, Erdő, Isten* XII. darabjának az alábbi sorához kapcsolódva, „Mert hang vagyok én, visszhang vagyok én: magam visszhangja”, az értekezés eredeti kérdésfeltevése arra irányul, hogyan képes a hang önmagát közvetíteni. Köztudomású, hogy a versbeli én megalkotása a hangképzés által megy végbe. Korántsem ennyire magától értetődő, mi lehet a szerepe a hang önreprezentációjának Szabó Lőrinc korai költészetében. Az értekező figyelembe veszi a *Vers és valóság* vonatkozó kommentárját, amely Wagnerre hivatkozva a hang hatását felfokozott érzékiségeivel, zeneiségével magyarázza, de mint általában, ezúttal sem hagyatkozik a szerzői önértelmezésre, az utóbbit inkább továbbgondolja, s megjeleníti saját líraértelmezői horizontján, jelen esetben azt firtatva, hogyan ragadható meg a hang nem-érzéki materialitása a nyelvben.

Az viszonylag könnyen belátható, hogy a hangképző szervek az anyagszerű testhez kapcsolódnak, a hang azonban nem tartozik hozzá sem a testhez, a ténylegesen elhangzóhoz, sem a nyelvhez, tehát a fonémák, a néma hangok rendszeréhez. A hang aligha jegyezhető le, alfabétikusan nem jelölhető hiánytalanul, s éppen az így nem érzékelhető „maradék” jelenti azt az idegenséget, amely megtöri a teljes jelenlét emberi hanghoz társuló képzetét. A szerző meggyőzően érvel amellett, hogy „Szabó Lőrinc hang-retorikájában [...] a hang egyrészt a kifejezés önállósult eszköze vagy apparátusa, másrészt az érzékek fenyegetése” (11). Számos példát idéz annak a tételnek a bizonyítására, mely szerint „a lírai hang egy máshonnan érkező, vagy máshol szóló hang pusztán közvetítőjeként (vagy médiumaként) pozicionálja magát, mely másik hang [...] a legtöbb esetben az én számára hozzáférhetetlen „belső”, érzéki vagy tudattalan régiókat szólaltatja meg, illetve olyan felfokozott érzékleteket reprezentál, amelyek a nyelvi kifejezhetőség túloldalán vannak” (11).

Fogas kérdés, mit jelent a hang nem-érzéki materialitása? Annyi bizonyos, hogy ez utóbbit elfedi a hang nem nyelvi anyagszerűsége, mely az akusztikus érzékiség illúzióját kelti. Barthes erre a hang szemcsésségét, érdességét hozta fel példaként. Szabó Lőrinc költészetének korai korszakában a monográfus szerint „a hang felfokozott, érzéki jelenlétének effektusát három

alapvető megoldás hivatott biztosítani: egyrészt a beszélő lírai hang és más, irreális hangképzetek közötti hasadás, másrészt a hanghatások felerősítésének [...] képzei, végül az érzékeket mintegy megtámadó vagy lerohanó hang figurációja” (13). A húszas években a hang önmegjelenítésének legfontosabb sajátossága a túlzás. A beszélő én átalakítja, hallhatóvá teszi, felerősíti és továbbítja a hangokat, s nem meglepő, hogy ez a retorika felhasználja a korszak akusztikus érzékelését megváltoztató új technikai lehetőségeket. A hang elszakad antropomorf eredetétől, forrása nem az emberi hang, hanem többnyire technikai eszköz. Az artikulációnál fontosabbá válik a hang felerősítése, a csatorna zaja. A belső világnak képletesen valamely gépezet felel így meg, mely hangot ad a tudattalannak, s a lélekben zajló eseményeknek.

A technikai médiumok kínálta élmény megjelenése a húszas-harmincas évek költészetében a kifejezés új lehetőségei felé nyit utat. A könyv ráirányítja a figyelmet arra, hogyan tűnik fel Szabó Lőrinc verseiben a rádióadás akusztikus érzékelésének sajátosságait leképezve a nyelvet és tudatot kiiktató, *közvetlen közlés* képzei. A hang önmegjelenítése a hanglétesítés megváltozott mediális feltételeinek a reflektálásával megy végbe. Az emberi hangforrás és az akusztikus érzéki hatást előállító technikai apparátus metaforikus felcserélése kiterjed a költői önkifejezés antropomorf képzeire, s így végeredményben a lírai alanyhoz kapcsolódó minden fontosabb produktív szerep gépszerűvé válik, a szenvedélyes vallomás megszólaltatójában mondhatni műszív dobog. Az így előállított, vagy helyesebben: reprodukált hang idegen az emberi hallástól, ezért fenyegeti az érzékeket. Az emberi érzékelés harcban áll a külvilágból érkező zajokkal, zörejekkel, de éppígy kiszolgáltatott a saját, belülről támadó, felfoghatatlan hangjaival szemben is. Ezt a versekben tematikusan is megjelenített harcot közvetítik a korban megjelent haditechnikai vagy akusztikus médiumok képzei.

A kölcsönös helyettesítések láncolatának nyomon követése során az elemző kitekint a korszak politikai nyelvhasználatára, közelebből a harc képzetköréhez közel álló szókészletre, melyben a terror nyer új célképzetes jelentésárnyalatot, s kínál fogalmi alapot az érzékelés-harc metafora visszatekintő értelmezéséhez. A líraolvasás ezen a ponton átlépi a szöveg határait s kívülről érkező hatással módosítja a harc, rettegésre, ijedtségre vonatkozó jelentését. Az akusztikus érzéki effektusok tematikus megjelenését vizsgálva az értekező szükségképpen mimetikus szerkezetekkel találja magát szemben, mint amilyen az érzéki és fogalmi, kint és bent, én és világ képlete, s mondhatni e kételemű

fogalmak tükörszínjátékát követve jut el retorikai következtetésekhez. A szerző ezúttal is, szinte folyamatosan reflektál saját értelmezői tevékenységére, s felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy a tematikus szintet elhagyva szintaktikai szerkezetekben, s a megszólalás önmegjelenítéseiben érdemes feltárni a hang érzéki jelenlétének képzetét közvetítő hatásokat. A *Fény, fény, fény* töredékes mondataival, roncolt szerkezeteivel, pusztá felkiáltásaival szemléletes példák sorát kínálja az érzékelést fenyegető hang retorikájára. A költői megszólalás beszédhelyzetét a pillanatnyi akusztikus érzéki benyomás nyelvi lejegyzése, illetve az írásjelek hangképpé alakítása jelenti. A látható hangok, illetve hallható képek szinesztéziája köztudottan az expresszionista poétika kelléktárában található meg, ez utóbbi kérdéshez azonban később még vissza kell térni.

A könyv számos elméleti-módszertani fejtegetése a Szabó Lőrinc-recepcióban használatos poétikai fogalmak teljesítőképességét mérlegeli. Különösen értékesek azok a magvas elemzések, amelyek a lírai én és a megnyilatkozás szövevényes viszonyát világítják meg más és más nézőpontból. A drámai monológ például ebben az értelmezési keretben külső perspektívát és hangot teremt, a beszélő és a megnyilatkozás elválasztásával hangsúlyozva a lírai én és a megalkotott másik, az arc és az álarc közötti különbséget. A közvetlen lírai megszólalás színlelt a drámai monológban, ehhez viszont olyan personát kell teremteni, akinek a hangja – a közvetítő technikai apparátushoz hasonlóan – a beszélőn át szólal meg. Az értekező sokoldalúan bizonyítja, hogy a hanglétesítés megjelenítésétől elválaszthatatlan a szónokra emlékeztető beszélő felépítése, s az így megalkotott megnyilatkozások retorikai hatását „a beszéd cselekedtető performativitása és a hang érzéki ereje együttesen hivatottak felerősíteni” (30).

Szabó Lőrinc korai költészete felfogható a hang és a szubjektum azonosságát tételező poétika kudarcral végződő kísérleteként. Az értekező egyfelől megállapítja, hogy „a hang, illetve a beszélő-szónok érzéki jelenlétének illúziója Szabó Lőrinc költészetében ekkor leginkább éppen, hogy alternatívát jelentett az én saját beszédével való tudatos azonosulás számára (amit a »hasznos akarát« leginkább implikálna). A »hasznos akarát« programja tehát, bizonyos értelemben, ellentétben áll vagy akár kivitelezhetetlen ezekkel a költői eszközökkel – talán ez is magyarázza *A Sátán műremekei* után beálló hat éves szünetet, melynek majd a *Té meg a világ* dialogikus karakterű, hang és szubjektum azonosságának elvi lehetetlenségét feltételező

poétikája vet véget” (31). A fentiek összegzéseként megfogalmazható, hogy a hang és a szubjektum, illetve a beszélő-szónok érzéki jelenlétének illúzióját előállító (körmönfont) poétika után a továbblépést a hang és szubjektum szétválásának elismerése jelenti.

A hanglétesítés retorikájának elemzéséből levont következtetés logikus folytatásaként értékelhető a kötet *Utak az avantgárdból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében* című fejezete. A legszélesebb körben elfogadott irodalomtörténeti álláspontot képviseli a szerző, amikor azt állítja, hogy „a húszas évek végén, harmincas évek elején megjelenő, a Nyugat líraeszményét [...] elutasító poétikai kezdeményezések nem érthetők meg az avantgárd tapasztalata [...] nélkül” (32). Mit lehet hozzátenni ahhoz a közismert tételhez, mely szerint a magyar avantgárd költészet hatása nem tekinthető a legmeghatározóbbnak a késő modern poétika kialakulásában, ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a kifejezés bizonyos technikái az expreszszionizmusban, illetve a szürrealizmusban gyökereznek.

A hazai avantgárd-kutatás közvélekedésével szemben a szerző helyesen állapítja meg, hogy Szabó Lőrinc költészete nemcsak tematikus szinten érintkezik az avantgárdal. Az *Áradás! áradás!* című kórusversben megjelenő, az avantgárd szövegszervezésre különösen jellemző *szimultaneitás* a *Fény, fény, fény*nek, illetve *A Sátán műremekeinek* a meghatározó eljárása, azoknak a köteteknek tehát, amelyek „a leginkább hozzájárultak a *Té meg a világ* poétikai fordulatának lehetővé válásához” (33). Szövevényes kérdés, hogy bizonyos kifejezések jelenléte Szabó Lőrinc költészetében hatás, áthasonítás, vagy egyirányú átvétel eredménye-e? Az „élet” ismétlődése például mennyiben tekinthető motívumnak, s vajon Ady erőteljes hatásának köszönhető a jelenléte, vagy Kassák hasonló szóképzletének az ismeretével magyarázható? Egytől-egyig a tárgyhoz tartozó, fontos szempontok. Külön említést érdemel, mert lényeges elméleti-módszertani kérdéseket vet fel a motívum kifejezés reflektált használata az értekezésben.

Az értekező következetesen alkalmazza a retorikai olvasás nyelvre vonatkozó alapelveit, ezért nem tételezheti olyan alakzat ismétlődését, amelynek rögzített a jelentése, mivel az utóbbit így ki kellene szakítani a versszöveg összefüggéséből, illetve annak tropológiai rendszeréből. A retorikai olvasásban minden megnyilatkozás lehetőségi feltétele a különbségeket teremtő nyelvi működés, s e szabály alól az ismétlődés sem kivétel. A nem azonos

ismétlődés mellett a jelölők elvileg végtelen kölcsönös helyettesítésének játékból következik, hogy bizonyos korlátok között nyílik csak lehetőség a versértelmezésekből levonható tanulságok kiterjesztésére, továbbá az életművet egységesítő, totalizáló magyarázatokra. Az ismétlődő alakzat szerepköre többé-kevésbé rögzülhet, de voltaképpen már az sem magától értetődő, hogyan lehet a retorikai olvasás elméleti alapjainak sérelme nélkül összegezni az egyes költői pályaszakaszokra jellemző poétikai és szemléleti elemeket. A szoros olvasás, a szöveghelyhez kötöttség gátat szab az értelmezés kiterjesztésének. Az értekező érzékelhetően az irodalomtörténet-írás hagyományosabb nyelvhasználatához folyamodik, amikor az életmű alakulásfolyamatára vonatkozó megállapítást fogalmaz meg, vagy egy-egy kötet egészének a jellemzésére vállalkozik: „a lírai én világérzékelését jellemző zaklatottság, dinamika a *Fény, fény, fény* poétikájában a dikcióban egy szaggatott szintaxissal, retorikailag pedig a képalakítás mozgalmasságával fejeződik ki” (34).

Alapos és árnyalt elemzések sora olvasható a lírai én töredékes érzékeléséről, amely pillatokhoz, s így tűnékeny, megfoghatatlan képekhez kapcsolódik. Meg kell jegyezni, hogy a *Fény, fény, fény: táncolsz meztelenül* című vers képei valóban társíthatók erotikus képzetekkel, azt azonban túlságosan közvetlen azonosításnak vélem, hogy a vers szeretkezést visz színre. Ennél meggyőzőbbnek látszik a szerző utalásából kibontakoztatható másik olvasati lehetőség, mely szerint a cím illékony álom-képet vetít előre, s a vers a kép létrejöttének, kioltódásának s eltűnésének az eseményeként fogható fel. A töredékes mondatok a kép érzékelhetőségére, a hozzáférés feltételeire vonatkoztathatók: „Csak álom vagy: hiába akarlak: fény, fény, fény: [...] foszló, ideges.” A felfoghatatlan, megragadhatatlan, önkívületi állapotra utaló metaforák átváltozása ebben az esetben önértelmezésként teszi olvashatóvá a verset.

Talán érdemes az ironia jelenlétével is számolni, amikor a költői szöveg felkínálja a metapoétikai értelmezés lehetőségét. Az önmagára visszahajló versnyelv aligha nélkülözheti az iróniát, ezért megengedi, hogy a keletkező létezésben lévő képet végső soron eksztatikus lelki események kifejeződéseként is olvassuk, de egyidejűleg alá is ássa ezt az olvasati lehetőséget, mivel az önkívületi állapot a legkevésbé alkalmas arra, hogy az érzékei összezavarodását átélő én jelentéssel telített képekkel azonosuljon, s emlékezete rögzítse a felvillanó képek rajzását. Ezért vélem helytállónak, hogy a szerző a képek hirtelen eltűnésére, találó saját kifejezéssel *kioltódására* helyezi a hangsúlyt elemzéseiben.

Meggyőző a sérülés vagy szétszerelés képzeivel elidegenített valóságképek értelmezése, s összekapcsolása az érzékelés felszabadításában rejlő felforgató lehetőséggel. Lényegesnek vélem azt a mértéktartásról tanúskodó megállapítást, amely szerint Szabó Lőrinc versbeszéde határt szab a szintaxis széttrombolásának, s e visszafogottságnak köszönhetően „mondattörédekai pragmatikai helyzetüket tekintve, de szemantikailag is általában kiegészíthetők vagy rekonstruálhatók” (36). A valóságról szerzett negatív tapasztalatok szélsőségesen expresszionista kifejezésére korántsem jellemző a darabokra hullott nyelvi szerkezetek viszonylag akadálymentes helyreállítása, ezért is kérdéses, mennyiben visz közelebb a korai Szabó Lőrinc-líra költészettörténeti helyének a kijelöléséhez, ha az egyébként is meglehetősen képlékeny expresszionizmushoz kapcsoljuk. A tárgyi hűség érdekében meg kell jegyeznem, hogy a monográfus nemegyszer maga is hangot ad a stílustörténeti besorolások interpretációs teljesítményével szemben felmerülő kétségeinek. Vizsgálódásai ugyanakkor messzemenően kiaknázzák az expresszionizmus értelmezési keretén belül adott lehetőségeket, s ennek köszönhetően nyitnak utat a *beszédszerűség* poétikai megközelítése felé.

A hiányos szerkezetű mondat, beszéd megnyilatkozás töredékévé alakítva közvetlen nyelvi cselekvés alakzataként értelmezhető. A kiáltás, a megszólítás vagy a megnevezés a megszólalás és a kifejezés eseményének egyidejűségét, a beszélő közvetlen jelenlétének a hatását kelti, különösen az aposztrophék sorát felvonultató szövegekben. Kulcsár-Szabó Zoltán a *Nap, idd ki, idd ki a szereimeit!* című verset említi jó példaként, s talán nem teljesen érdektelen, ha kiegészítésként megjegyzem, hogy az idézett vers a kötetben előbbre sorolt *Kihívás* átírásának tekinthető, mely így kezdődik:

*Napisten, nézd: harmatos üregek –
Égesd ki a szereimeit!
Még csak bimbóznak, fiatalok,
de túlragyognak, mire meghalok!*

Az újraírt változat pedig így hangzik:
*Nap, nézd, nézd: harmatos üregek –
hörpentsd ki a szereimeit!
Még csak bimbóznak, fiatalok,
de túlragyognak, mire meghalok!*

Mi a különbség a fent idézett két versszak beszédhelyzete között? Az utóbbi merészebben társít, s ebből akár arra is lehetne következtetni, hogy sikeresebben valósítja meg az érzékek felszabadításának a költői programját. A látás érzékszervének elvesztéséért, helyesebben szólva: próbára tevéséért azért fohászkodik a beszélő, hogy képessé váljon az érzékelést fenyegető, különösen intenzív, romboló hatású valóságképek befogadására, másfelől a költői teremtés pillanatának a megragadására, mely a látás megújítását feltételezi. Talán az is megkockáztatható, hogy bizonyos értelemben a lát-nokköltő hősi pózára s az én romantikus felnagyítására is emlékeztethet a beszélő elhelyezkedése. A szerző helyesen hangsúlyozza a *Te meg a világ* előtti költészet kétarcúságát, amely egyfelől visszamutat Ady mindenekfelett álló költői énjére, másfelől megelőlegezi a meghasadt személyiség késő modern poétikáját. Az egyenes vonalú előrehaladás jóllehet tetszetős, ám leegyszerűsítő képletei helyett azonban valóban hitelesebb, ha az irodalomtörténész egymást keresztező kusza útvonalak nyomon követésére vállalkozik.

Termékeny elemzési szempontnak bizonyul a képalkotás önértelmezésének a metapoétikai megközelítése. Ebből a távlatból új megvilágításba kerülnek Szabó Lőrinc költészetének a szakirodalomból jól ismert tematikus jellegzetességei. *A Sátán Műremekei* a pénz megszemélyesítésével és megszólításával eredeti módon kapcsolódik az allegorikus képalkotás hagyományához. A *Grand Hotel Miramonti* például élő szörnyetegként működik, az emberek e szörny táplálékává alakulnak át, az anyagszerű létezők pedig átlényegülnek, emberi alakot öltenek. Az élő-és élettelen közötti átváltozás sorozat mozgatója a mindenható pénz metaforája. Kulcsár-Szabó Zoltán aprólékos elemzések sorával igazolja, hogy számos vers olvasható a szövegben létesülő képek önértelmezéseként.

A befogadástörténetben megszilárdult jelentésű versek újraértésében mutatkozik meg látványosan a retorikai olvasás teljesítőképessége. Még igényes összefoglalások is változatlan formában örököltik tovább *A Sátán Műremekei* ideológiakritikai magyarázatát, mely szerint Szabó Lőrinc talán legegységesebb kötete a pénz uralmára épülő kapitalista társadalom bírálatainak tekinthető. A monográfus, ahogy mondani szokás, leporolja az öröklött hiedelmet. A metapoétikai megközelítés juttatja az elemzést ahhoz a felismeréshez, hogy a pénz hatalmi gépezetének a működése és a szöveget

behálózó metaforák mozgása organikus rendszer csereforgalmaként zajlik a kötet jellegadó verseiben. A pénz allegóriái fontos poétikai hozadékkal járnak, mivel elválnak a képalkotás emberi kódjától. A fogalmi elvonatkoztatás a gnómius mondások retorikájának, az „absztrakción keresztül végrehajtott általánosítás nyelvi műveletének” a kialakulásához vezet, amely a *Te meg a világ* beszédmódjának egyik meghatározó összetevőjévé válik az alapritmus, *A Sátán Műremekeinek* versbeszédét tagoló enjambement mellett.

Látnivaló, hogy a retorikai olvasást megelőző nyelvszemlélet, mely döntő részben Paul de Man interpretációs gyakorlatából vonatkoztatható el, nem támogatja egységes értelmezés létrehozását, sem egyes versek, vagy verscsoportok, sem pedig a teljes életművet tagoló pályaszakaszok vonatkozásában. Talán a választott értelmezési stratégiának is köszönhető, hogy a szerző nem kísérel meg mindenáron összhangot teremteni az egyidejűleg jelenlévő, ám ellentétes irányú költői törekvések között az életmű egységének tételezése jegyében.

Az elemzés vezérfonalául szolgáló fogalmak természetéből következik, hogy ellenállnak az egyértelmű azonosításoknak s a totalizáló magyarázatoknak. A kép létmódja, a lírai mű önértelmezése vagy a nyelv materialitása iránti érdeklődés felfedezése Szabó Lőrinc költészetében nyilván nem független de Man néhány alapító szövegétől, jelesül az *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, vagy a *Hypogramma és inskripció* szemléletétől. A nyelv anyagszerűségének jelentéséhez úgy közelít folyton az értekező, hogy összehasonlításokat tesz, megkülönböztetéseket hajt végre, tehát az azonosság és a különbözőség játékát mozgásba hozva *kijelöl* egy szemantikai teret, amelyet csak bizonyos mértékig tölthet be. A jelölő elkülönöződő mozgása elvileg végtelen, hiszen az egyik jelentőt a másik jelentővel magyarázzuk, és soha nem állhatunk meg egy végső jelentettnél. Ez a választott nyelvelméleti kiindulópontból akkor is így történik, ha nem tételezzük az abszolút eredetet vagy végpontot, amelyhez képest végrehajtjuk a különbségeket termelő helyettesítéseket. Ebben az összefüggésben a deszemiotizációnak nevezett avantgárd gesztus értelmezhető olyan kísérletként, amely a távollévőt helyettesítő jel szerkezetének a leépítésére vállalkozik, tehát kiutat keres az egymásra vonatkozó jelek végtelen hálózatából. A szó jelentésének a kiüresítése ugyanis felfüggeszti a helyettesítést. Jelentés nélkül pedig vagy az abszolút mivoltában hozzáférhetetlen jelenlét képzelhető el, ami iránt Szabó Lőrinc költészete nem mutat különösebb érdeklődést, vagy éppenséggel

a szó pusztá anyagszerűsége, ami viszont erőteljesen foglalkoztatja a költőt, s talán éppen azért, mert azt az ígéretes lehetőséget rejtí magában, hogy kívül lehet kerülni a jelenlét metafizikáján, s a neki megfelelő szemiológiai rendszeren. Az anyagszerű nyelv ugyanis nem tételez hiányt vagy távollétet, s éppen ez által rombolja a helyettesítések végtelen láncolatán alapuló jel eszméjét. A deszemiotizált költői nyelv nem valamely adott jelentés kifejezésének az eszköze. Megkockáztatnám, hogy a távollévt helyettesítő jel szerkezetének a leépítése jegyében értelmezhető Szabó Lőrinc költészetének számos poétikai kísérlete, mindenekelőtt a performatív nyelvi megnyilatkozások, amelyek kitüntetett szerepet játszanak szinte valamennyi pályaszakaszában.

A költészetben megjelenő nyelvi cselekvések annak köszönhetik felforgató erejüket, hogy több irányból provokálják a jelenlét metafizikájának megfelelő személyiségfelfogást és nyelvszemléletet. A kiáltás, a megnevezés, a megszólítás és így tovább, olyan jellegzetes megnyilatkozások Szabó Lőrinc verseiben, amelyekben a lírai alany és a kimondott szó között elvileg a legkisebb különbség sem nyílik meg. A beszélő közvetlen jelenlétének hatását előidéző nyelvi cselekvések azonban nem szüntetik meg a hasadást állítás és kifejezés, kimondó és kimondott között, a lírai alany helyzete a versszövegben nem azonosítható teljes bizonyossággal ebben az esetben sem. Az efféle retorikai alakzatok kiüresített használatával olyan kitöltetlen helyek keletkeznek a versszövegben, amelyek önmagukra irányítják a figyelmet. Például a fogalmi elvonatkoztatást összegző azonosítások valójában csak formális szerkezetük szerint emlékeztetnek az úgynevezett gondolati líra megvilágosodott beszélőjének a szenvedélyes megnyilatkozásaira. A szó és tett egyidejűségét és egységét hangsúlyozó közvetlen megnyilatkozások valójában mesterkélt effektusok, amelyek a lírai én illuzórikus jelenlétének hatását keltik.

A retorikai olvasás értelmezési keretén belül a *performativitás* nem jelenthet olyan cselekvést, ami egy szubjektum akaratát fejezi ki, itt a performativitás sokkal inkább a nyelv vak, motiválatlan létesítő erejével azonos. Fogas kérdés, hogy az intenció mennyiben különbözteti meg a szó szoros értelmében vett nyelvi cselekvéseket a véletlenszerű, kiszámíthatatlan nyelvi történésektől. Az értekező mintha a megkülönböztetés felé hajlana, amikor a felkiáltást, megnevezést, azonosítást, s a hozzájuk hasonló beszédcselekvéseket egyfelől reflektált, akaratlagos költői megnyilatkozásként, esetenként az

olvasót provokáló gesztusként fogja fel, másfelől a „lírai mű önértelmezésének műveleteként”, a szöveg olvasásmódjára vonatkozó javaslatként értelmezi. Talán érdemes ezzel kapcsolatban arra emlékeztetnem, hogy a performatív megnyilatkozások intencionális szerkezetének, s a lírai mű önértelmezésének kérdése körül jelentős viták zajlottak.

A közlemény befogadására irányuló közlés mozzanata a kölcsönös szándék-tulajdonítás szövevényébe vezet, különösen az irodalomban, a szerző, a szöveg és az olvasó kapcsolatában. Hogyan érvényesülhet a szándék stratégiája, vagyis miként közölhető a beszélő hozzáállása a proposícióhoz? Kézenfekvő lehetőség, amikor a versben beszélő közvetlenül saját keletkező szövegére reflektálva fordul az olvasóhoz: „Ríának hívom őt / De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is / Sok értelmetlen dolgot csinálunk, azt mondjuk rá, hogy szép, s azután kiejtjük kezünkéből.” A metapoétikai értelmezésnek azonban – az utóbbi esetet nem számítva – az egyik legfogasabb kérdése, hogyan juttathatja a lírai én a befogadó tudomására, hogy bizonyos szándék nyilatkozik meg a szöveg poétikai megformálásában, s a megnyilatkozás alanya azt akarja, hogy az olvasó felismerje szándékait, beleértve azt a szándékát is, hogy magát e szándékot is felismerje. A kommentár, a rámutatás, az értékelés, a kijelölés, az autoritás gyakorlása elvileg értelmezhető a kölcsönös szándék-tulajdonítás keretében. Az ironikus nyelvi magatartás azonban már korántsem ennyire áttetsző szerkezetű képlet, ugyanakkor szinte szükségszerűen jelen van az önértelmező alakzatokban, amelyek állítás és kifejezés különbségére irányítják a figyelmet, s így elbizonytalanítják a beszélő szubjektum intenciójának a tudatos jelenlétét. A lírai mű, saját önértelmezésének műveletét az olvasóval hajt(at)ja végre.

Az intenció tételezése, bármi legyen is az, úgy látszik, az olvasás megkezdhetetlen alakzata, s még abban az értelmezési keretben is annak bizonyul, amelyben a versbeli megnyilatkozás kontextusa nem jelölhető ki a szövegen kívüli adottságok és összefüggések segítségével, s amint erre a fentiekben már utaltam, a performativitás nem jelenthet olyan cselekvést, amely egy szubjektum akaratát fejezi ki. Különösen érvényes a beszélő pozíciójának s a megnyilatkozás jelentésének rögzíthetetlensége a montázsszerű kompozíciók esetében, amelyeknek a visszatérő elemei váltogatják szöveggörnyezetüket.

Külön említésre méltó erőssége a könyvnek, hogy nem elszigetelten vizsgálja Szabó Lőrinc költészetének a poétikai kérdéseit. Kiváltképp jelentős teljesítményként értékelhető a József Attila-párhuzamok rendszeres, beható

és részletes elemzése, mely végigvonul a köteten, s kivétel nélkül érdemi, lényeges problémák tárgyalását teszi lehetővé. A metaforaalkotás folyamatának defiguratív vagy metonimikus értelmezései József Attila költészetében megvilágító párhuzamokat kínálnak, és segítenek feltárni Szabó Lőrinc rejtettebb lírai önértelmezéseit. A metapoétikainak nevezett többszintű olvasásmódnak az egyik meggyőző példájaként említhető az *Én dobtam* kezdetű költemény 7. sorában található azonosítás megközelítése: „(„a lélek hullámhossza éppen a magasságom”) azzal, hogy a ’hosszúság’ és ’magasság’ közötti szemantikai (retorikailag metonimikusnak nevezhető) összefüggést veszi alapul, a metaforikus helyzetű összetett szó egyik tagjának metonimikus áthelyezésével egyben megbontja magát a „lélek hullámhossza” kifejezésben rejlő metaforikus viszonyt: a metonimikus kapcsolat tehát láthatóvá teszi azt, hogy ez a kép – az avantgárd poétika egyik jellegzetes műveletével – a metaforikus jelentésátvitelt egy szintagmatikus tengelyen darabolja fel” (47). Az önértelmező poétikai eljárások kitüntetett szerepe és bősége Szabó Lőrinc montázsszerű verseiben talán azzal is magyarázható, hogy a lélektani megokolás nem töltheti be a rendezőelv szerepét a szöveg rögzítetlen elemeinek az újrászervezésében. A metapoétika megközelítés rendszerint a defiguráció irányát követi a szószerinti és az átvitt értelmezés kettős olvasata szerint, vagyis megmutatja, hogyan hajtható végre a kép azonosítása, s e közben hatálytalanítja az olvasást vezérlő kódot. A jelölők hasonlóságára alapozott helyettesítések rendszerében a kép bizonyos érzelem, hangulat vagy lelkiállapot képzetével társítva válik igazán szétszedhetővé a retorikai olvasás keretfeltételei között.

A metafora fékezi a jelentés megszilárdulását az átalakulások körforgásában, de ezt az ellenállását akkor is kifejti, ha a defiguráció próbájának veti alá az olvasó, s megkísérli elemeire bontani. A kép visszafejtése újabb körforgást bontakoztat ki, a tropológiai átalakulások éppúgy mozgásba jönnek, mint-ha az értelmezést a szétszedés helyett az összerakás műveletei irányítanák. A trópusok retorikája, de Man Nietzsche-olvasatának továbbgondolása jegyében, az irodalmár számára többek között a kép olvasásához kínál elemzési szempontokat a metapoétika szintjén. Az eredetüket veszített metaforák defigurációja visszavezet a kiinduló képhez, s láthatóvá teszi „az elfeledett szó szerinti és a szószerintivé vált figuratív jelentés közti feszültséget.” A szöveg hajtja végre ezt az átalakítást a retorikai olvasás értelmezői horizontján, az irodalmár pedig úgy hasznosíthatja a defiguráció tapasztalatát, hogy

a költői és a mindennapi nyelvhasználat dialógusára vonatkoztatja. Az átalakulás kétirányú, tehát a szó szerinti jelentéshez kapcsolódó mindennapi nyelv s a figuratív jelentéshez társított költői nyelv között oda-vissza érvényesül. Az irodalomtörténész ennek tudatában például a montázsszerű alakítás s a szimultaneitás poétikai jelenségének értelmezőjeként arra világíthat rá, hogyan változnak időről-időre a költészet anyagává vált nyelvek közötti párbeszéd feltételei. Az avantgárd poétika öröksége különösen alkalmas efféle megközelítésre, amelynek a háttérében olyan elméletírók állnak, akik a költői nyelv dialogikus modelljeinek a kidolgozására vállalkoztak, jelesül Potebnya, Bahtyin, illetve Renate Lachmann. Az irodalomtörténész számára nyilván az sem közömbös a költészet alakulástörténetét nyommon követve, hogy Hans Robert Jauss az irodalmi modernség 1912-vel bekövetkező korszakváltozását Apollinaire beszélgetésverseivel (poème-conversation) szemlélteti.

A könyvben idézett *Néha szigetek* című József Attila vers a szerző szerint elsősorban a beszélő határozottabb szövegbeli elhelyezkedését tekintve különbözik Apollinaire beszélgetés-verseitől. Teljes mértékben egyetért ezzel az értékeléssel. Való igaz, hogy a francia költő beszélgetéstörédei véletlenszerűen változtatják szövegkörnyezetüket a vers szimultán szerkezetében, s ezáltal a hétköznapi, prózai megnyilatkozások metaforikus jelentéssel telítődnek, a pragmatikus nyelvhasználat poetizálódik a kiszámíthatatlan ismétlődés által. A beszédtörédek nyelvi megformáltságukat tekintve nem figuratívak, de önkényes beléptetésük a vers szimultán kibontakozó alakulásfolyamatába megszabadítja őket pragmatikai meghatározottságuktól. A kontextusok meghatározhatatlansága, s a kiszámíthatatlan, különbségeket termelő ismétlődés, Derrida kifejezését kölcsönözve, az iterabilitás poetizálja a törédeket, s a lírai megnyilatkozás alanyát mintegy megsokszorozva több szövegszövegként juttatja szóhoz.

Az összehasonlítás József Attila verseivel a *Bőr alatt halovány árnyék* esetében is sok értékes tanulssággal szolgál a lírai én önmegjelenítésének az értelmezéséhez Szabó Lőrinc költészetében. Az értekező jelentős kutatási eredményei e vonatkozásban talán abban összegezhetők, hogy „az ilyen képalkotás nem annyira tárgyiasításként, mint inkább a képi referencia kioltásaként megy végbe” (57). Vajon értelmezhető-e a lírai én önmegjelenítéseként a vers első sora: „Egy átlátszó oroszán él fekete falak között”? Hogyan jeleníthető meg az átlátszóság képként, szó szerinti értelemben,

érzékletesen? Az értekezés retorikai olvasatainak az egyik erőssége, hogy nem egymást kizáró értelmezési lehetőségek közül választva dönt a szerző egyik vagy a másik javára, hanem a szöveg metafiguratív önértelmezését követve a jelentés eldöntetlenségére helyezi a hangsúlyt. A retorikai olvasás – mindenekelőtt de Man írásaiból ismert – műveleteit hajtja végre nagy körütekintéssel, s az eldönthetetlenségeket nem oldja fel. Jó példaként a *Bőr alatt halovány árnyék* aprólékos elemzése említhető, amely az értekezés egyik emlékeztető, széles szakmai körben ismertté vált fejezete, ezért alkalmas a retorikai olvasással kapcsolat elméleti-módszertani kérdések megfogalmazására.

A fenti verssor „Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között” szó szerinti, referenciális olvasata az antropomorfizált képet felszámolja, kioltja, amint érzékletes látványként hozza létre az olvasó. A kép fenomenalizálása azért lehet akadálytalan a hagyományos lélektani magyarázatban, mert kizárólag az átlátszósághoz társítható elvont, „átnéznek rajta” jelentést mozgósítja. A jelölt fogalomra irányuló olvasás megfelel a szó szerinti jelentésnek megfelelő képről, „valakin vagy valamin keresztül néznek”, ezért a figuratív és a grammatikai értelem közötti különbséget eltörli. A szerző verselemzéseit gazdagon kiaknázzák a költői kép retorikai olvasásában rejlő felforgató lehetőséget, amely ösztönzést ad az elemzésre kiválasztott szöveg jelentésének a megújításához. A szó szerinti olvasás ugyanis előhívja a figuratív jelentést lehetővé tevő képet, amely a köznapi nyelvhasználatban elhomályosul, a költészetbe kerülve azonban emlékeztet eredendő metaforikusságára, s előidézi az érzékletes és az átvitt értelmű szó feszültségét, megmutatván, hogy a nyelv kétféle, kognitív illetve performatív működése egymástól elválaszthatatlan, de összeegyeztethetetlen jelentéseket termel.

Való igaz, hogy egy fekete falak közé helyezett átlátszó lény nem érzékelhető. Legfeljebb abban az esetben, fűzhetnénk hozzá, ha fényt bocsát ki, például foszforeszkál. A kép antropomorfizálásának utóbbi lehetősége talán nem teljesen önkényes, ugyanis felbukkan József Attila költészetében, az *Esti felhőkön* idézett soraiiban: „csontjainkban a velő foszforeszkál, akár a sarkcsillag.” Jómagam úgy vélem, hogy a vers címe „bőr alatt halovány árnyék” az áttetszőség képzetét vetíti előre. „Áttetsző, mint minden látomás” – olvasható József Attila: *Óh szív! Nyugodj!* című, 1928-as versében.

Ez a képszerű látványnál elmosódottabb körvonalú, ugyanakkor anyagszerűbb, mintegy térbeli kiterjedésével együtt érzékelhető kép vonul végig

a versen a bőr alatt átlátszó oroszlán alakján át „az utak összébújnak a hó alatt” sorig, amely az elvékonyodott hótakarón áttetsző utak sötétebb nyomainak zárványszerű látványát kapcsolja össze a testet befedő bőr alatt sejtető erek vonalaival. Érdemes emlékeztetnem arra, hogy a sötét árnyak és a kéz képzete összekapcsolódik a Tücsökzene 37. *Az asztal táncolt* című versében: „kezeket láttam, tolongó kísérteteket.”

Az elemző a vers második sorához, „szívemben kivasalt ruhát hordok, amikor megszólítlak” a tisztaság képzetét társítja, s így jut el az átlátszóság jelentéséhez, mely utóbbi meghatározó mozzanata a szöveg szerveződésének. A kérdéses kép azonban értelmezhető az átlátszóság ellentétéként is, a kivasalt ruha ugyanis nem testhez álló, s a szívhez kapcsolva mesterkélt formája, rendezettsége, a szenvedélyek megfékezésére emlékeztet, a távollévőnek szóló vallomás visszatartására. A versben beszélő éppenséggel mintha be akarná fedni átlátszó lényét, a láthatósághoz ugyanis az állat metafora viszonylatában általában a védtelenség képzete társul, amely az oroszlán, az éjszakai rejtőzködő ragadozó vonatkozásában a kudarc, az életben maradáshoz szükséges zsákmányszerzés megghiúsulásának a jelentésével egészül ki. Átvitt értelemben a kitárulkozást, a lírai én kilétének a felfedését, az önmegjelenítést kockázatos műveletként viszi színre, amely kiszolgáltatottá teszi a versben beszélőt.

A versben az áttetszőség képzete a meghatározó, mely a látható és nem látható között helyezkedik el, ezért tekinthető inkább olyan adottságnak, mely a létező létét megalapozza. Az áttetszőség állapot, s nem tulajdonság, amely akaratlagosan megváltoztatható. A lírai mű önértelmezéseként tételezhető, hogy az áttetszőség a vers képeinek olvasására tett javaslatként is magára irányítja a figyelmet, amennyiben elbizonytalanítja a látható és nem látható közötti különbséget, s az átlátszó kettős jelentésére alapozott olvasást, hasonlóan ahhoz, ahogy a nyelv ironiája képes aláásni saját retorikai létmódjának autoritását. A képekhez társított ellentmondásos referenciális jelentések, amelyek az érzéketlen és elvont, élő és élettelen, kinti és benti képlete szerint szerveződnek, elfedik azt, hogy az emberihez az áttetszőség kapcsolódik a versben. Nincs mód ezúttal az áttetsző jelenségek számbavételére József Attila és Szabó Lőrinc költészetében, ezért kiragadott példaként csak a vízben lebegő medúzára, az emberi testet áttetszőnek mutató röntgenképre, vagy a kristályüvegre utalok.

E kiváló versértelmezés szerint a látványban tárgyiasuló képi referencia önfelszámolása az átlátszó jelentéséhez kapcsolódva érvényesül, ugyan-

akkor kérdés, hogy más referencia tartományokat tekintetbe véve vajon végbe megy-e valami hasonló leépülés. Hogyan módosulna az értelmezés, ha nem az átlátszóság, hanem a látható és nem látható ellentétét meghaladó át-tetszőség számítana kiindulópontnak a képek olvasásához, amely átjárást biztosítana a keresztény jelképek világába?

„az idő elrohant vérvörös falábakon”: az idő múlását jelző harang állhat falábakon, sőt bizonyos tájegységekben szokás befesteni a haranglábát. A költői képet szó szerint olvasva feltárul a rohanó idő metaforikus jelentésének az érzékletes képi eredete. A vers újraegyesíti a szemléletes látványt és az elfeledett múltjára emlékeztető elvont képzetet. Találkozásuk hasonlít a hó alól átsejlő utak egymásba fonódására, a lírai én önértelmezésének szintjén pedig a nyelv eredendő figurativitására. A hótakarón átsejlő kusza nyomvonalak kapcsolhatják az útvesztő jelentését a vershez. A lírai én versbeli elhelyezkedése azonban összetettebbé válik, ha az *útvesztőhöz társítható keresztény jelképeket* is figyelembe vesszük a vers szövegében. Ilyen például az ínséges tapasztalat, „nincsen betevő kenyérem és még sokáig fogok élni”, vagy az elhivatottság, „nem szabad, hogy rád gondoljak, munkám kell elvégeznem”, továbbá a világ útvesztőjéből szabadulást ígérő szív. A beszélő mintha azokkal a tulajdonságokkal rendelkezne, amelyek az Istennek szentelt, szabad szívekre jellemző a keresztény tanítás szerint: hitében szilárd és tántoríthatatlan, szívében elszánt és határozott, hivatását teljes odaadással végzi. Ezen az értelmezési horizonton a beszédtröredékek, jelesül a „nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember?” többféleképpen illeszkedhet a vers retorikai szerkezetébe. Kihez szól a kérdés? A távollévő kedveshez? A versben megszólaló teremtményéhez? Vagy Istenhez? Egyik értelmezési lehetőség sem zárható ki. A megszólított éppúgy felcserélhető, mint a beszédtröredékekben megszólaló én, amely nem törlődik ki a szövegből, de folyton alakot vált, ahogy egyik kép áttűnik a másikba. Nincs éles váltás a fent említett három beszédhelyzet képi megjelenítése között. Létezik például úgynevezett szoknyás harangláb, amelynek a formája női ruhadarabot viselő alakhoz hasonlít. A versben megjelenített táncoló alak, s a szoknyás harangláb összekapcsolása nem önkényes, mert jelen van József Attila költészetében:

„Szoknyás lábad mozgása
harangnyelvek ingása,

...

Szoknyás lábad mozgása
 harangnyelvek kongása,
 [...]” olvasható a *Kláriskoban*. A „szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak” – vonatkozhat az imádság beszédhelyzetére, amikor az ember tiszta lélekkel fordul az Úrhoz. Az Istenhez hanyatló árnyék Ady versében a hitet kereső lélek jelképe. A figyelem elkalandozása sem idegen az imádságtól, amikor a befelé figyelő tekintet előtt képek villannak fel, az idők és a terek egymásra vetülnek. A befelé irányuló figyelem pillanatnyi kihagyásai, az érzékelő köztes helyzete is magyarázhatja a párbeszéd foszlányok kettős vonatkozathatóságát, s a beszédtröredékbe ékelődő különös képeket, például a „nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember? néma négerrek sakkoznak régen elcsendült szavaidért” sorban.

A bőrön átsejlő sötét erek, mintha írásra emlékeztetnének. Kinek az írását rejti az emberi test? „A mi levelünk ti vagytok, beírva a mi szívünkbe, amelyet ismer és olvas minden ember [...] Krisztusnak a mi szolgálatunk által szerzett levele vagytok, nem tintával, hanem az élő Isten Lelkével írva; nem kőtáblákra, hanem a szívnek hústábláira” (2Kor 3, 2-3). Az áttetszőség tételezése felkínálja az érzékelhető antropomorfizmusok és átvitt értelmű trópusok együttolvadásának a lehetőségét. A keresztény kultúrában a bűn sötét árnyéka vetül a földre, amelyen átragyog a kegyelem fénye. Az értekezés vélhetőleg azért nem számol itt ezzel a kontextussal, mert általában tartózkodik a jelentést stabilizáló külső vonatkoztatási rendszerek bevonásától a nyelvi műalkotás retorikai elemzésébe.

Az imént felvázolt értelmezési lehetőségek összetetéséből talán összegzősként levonható az a következtetés, hogy a húszas-harmincas évek költészetében a versben beszélő nemcsak a nyelvnek, de érzékeinek is kiszolgáltatott, amikor önértelmezésre vállalkozik. Az emlékezetben megőrzött észleletek, látványelemek a lírai én önmegjelenítéséhez közeledve az én tárgyiasításához szolgáltatnak képanyagot. A beszélőt *nemcsak a nyelv előzi meg, de az érzékelés emlékezte* is, amely az észlelés közvetlenségét korlátozza. A versben található képek előfordulása is fontos lehet az adott életművön belül más szöveggörnyezetben. Az én nem képekben tárgyiasul, sokkal inkább képek tárgyiasítják, ahogy a nyelvet sem az én beszéli, hanem a nyelv teszi lehetővé, hogy az én elbeszélhetővé váljék az avantgárd utáni modern költészetben. *A megelőzöttségnek e kettős tapasztalata* felől is értelmezhető a beszéd töredezettsége, a személyiséget eltörő nyelvhasználat és a látványszerűség felbomlása,

az én eltűnése az önfelszámoló képben. A lírai én megjelenését megelőző kép forrása a megőrzött személyes észleletek mellett a nyelv emlékezete, a saját képi eredetüket feltáró szavak, s az átvitt értelmüket elrejtő képek ellentétes irányú mozgása.

Biztos ítélő erőre vall, hogy a szerző nem igyekszik egységesíteni Szabó Lőrinc kitérőkkel előre haladó költészetét. Talán még az a feltevés is megkockáztatható, hogy a legegységesebb köteteket nem számítva az *egyidejűtlenségek egyidejűsége* jelen van Szabó Lőrinc költészetében. Egy-egy pályaszakaszon belül nem egyidejű poétikai szemléletet megnyilvánító művek együttesével lehet számolni. A lírai én önmegjelenítését felszámoló „láthatatlan” képek közelében található egészen szokványos allegória, például a halálnak az antropomorfizáló megjelenítése ellenséges hasonmás alakjában (*A semmittevő halál, Gyermekünk a halál*).

A monográfus az olvasás új lehetőségei előtt nyit utat, ugyanakkor megbízható irodalomtörténész. Finom arányérzékét bizonyítja, hogy nem terjeszti ki a korszerűnek számító művek poétikai jelenlétét az életműben előre tekintve, illetve visszaható érvénnyel. Pontosan feltárja, s beható vizsgálatnak veti alá az eltérő rétegeket. Ezek egyik legfontosabbikában a *Té meg a világ* viszonylatai rajzolódnak ki.

Hogyan bizonyosodhat meg az individuum önmagáról, amikor azt tapasztalja, hogy az én sokféle alakváltozatban létezik, s ezek közül szinte bármelyikkel behelyettesíthető? Miként képes a költészet megragadni, s megjeleníteni a személyesnek mondható én-alakzatot? „Hogy legyek a sok én közt én is Én” – az értekező a *Testem* című vers megfogalmazásában összegzi Szabó Lőrinc legkiemelkedőbb kötetének, a *Té meg a világnak* a költői teljesítményét. Talán érdemes utalni ezen a ponton Nietzschére, aki a nyelv grammatikai kényszerének tekintette az én kimondását, amely elkerülhetetlenül beíródik a megnyilatkozásba, s a fent idézett kérdés esetében azt eredményezi, hogy éppen a kérdésbe foglalt megkülönböztetés lehetőségét függeszti fel. Az azonos alakú szó ismétlődése még nagybetűvel írt változatában sem teremthet mással nem helyettesíthető, felcserélhetetlen, személyes én-alakzatot. A német bölcselő metafora értelmezésének egyébként nagyon sokat köszönhet a retorikai olvasás, s emellett számos gondolkodástörténeti párhuzamot kínál Szabó Lőrinc személyiségfelfogásához, igazság-fogalmához, vagy az önfeladás és megértés viszonyának értelmezéséhez, hogy csak a legfontosabb érintkezési pontokra mutassak rá. Ez a megjegyzés talán azzal a módszertani

észrevétellel egészíthető ki, hogy a monográfus döntő részben szoros szövegelemzésekre vállalkozik, s való igaz, hogy e célkitűzés nehezen egyeztethető össze rendszeres nyelv- és szubjektum-elméleti kitekintésekkel, amelyek kétségtelenül távolítanak az elemzőt az egyes műalkotásoktól.

Az én versbeli szerepét és jelentését poétikai szempontból vizsgáló versértelmezések összességében a személyiség válságának tapasztalatát közvetítik Szabó Lőrinc költészetében. A szerző saját feladatvállalásából következően nem fordíthat egyaránt kitüntetett figyelmet a személyiség jelentőségvesztésének a különböző értelmezési kereteire, s a velük kapcsolatba hozható irodalomtörténeti modernség-felfogásokra. A modernség történeti modelljeit illető megjegyzéseiből arra lehet következtetni, hogy az ismert rendszerezések az irodalom alakulásfolyamatát az én jelentőségvesztésével szemben kibontakoztatott kompenzációs stratégiákkal írják le, s e megállapítás hatálya alól a modernség négy nagy alakzatát a személyiség- és nyelvszemlélet alapján elkülönítő korszakretorika sem kivétel.

Véleményem szerint a kompenzációt illetően nem könnyű, de érdemes világos különbséget tenni a szépirodalom és az irodalomtörténeti konstrukció működési elve között. Mire lehet itt közelebről gondolni? Az esztétikai szublimáció jelentős szerepet játszik az avantgárd utáni modern líra olvasásában, s a kompenzációs elv értelmezésének ebből a távlatából már lényeges különbségek mutatkoznak a líraértés történeti horizontjain. Némi egyszerűsítéssel a tanító célzatnak, valamely eszmének vagy fejlődéselvnek alárendelt irodalomtörténetekben a költészet az én eltűnéséért nyújt kárpótlást, amikor lehetővé teszi, hogy az olvasó az emberi elvont fogalmát érzéletes képekben tárgyasítsa, a nem észlelhető képeket pedig a lírai énre vonatkoztatva látvánnyá alakítsa. Ezzel szemben a jelentésteremtő nyelvre s a szövegkapcsolatok irányíthatatlan változásaira összpontosító történeti megközelítés Szabó Lőrinc költészetének szinte valamennyi poétikai jelensége kapcsán a referenciális olvasás örökletes gyakorlatával szembesít, amely az én-kifejezésnek rendeli alá a metaforát, s közvetlen fogalmi megfeleltetésével kísérletezik. Az értekező – kis túlzással – ennek az örökletes értésmódnak a meghaladására tesz kísérletet. Vállalkozását talán azért is koronázza siker, mert Szabó Lőrinc költészete felforgatja az individualitás ön-megjelenítésének a szokványos alakzatait, mint amilyen egyfelől az esztétizált én felnagyítása, átlényegítése Adynál, („Észak-fok, titok, idegenség, lidérces messze fény”), másrészt az én tárgyasítása Babitsnál (*A világoosság udvara*).

Szabó Lőrinc költészetében a szakirodalom szinte egybehangzó megállapítása szerint a lecsupaszítás, az önboncolás szókészlete a meghatározó. A monográfus saját elemzési szempontjaival megújítja és lényeges megfigyelésekkel gazdagítja ezt az értelmezési hagyományt: az „én és a világ közötti kommunikáció lehetőségét a »megértés« helyett [...] a harc és küzdelem metaforái, illetve különféle jogi-törvénykezési formulák hordozzák, ami abban az értelemben konzekvensnek mondható, hogy az individuum, amely individualitását pusztán saját individualitásának tényében látja viszont, leggyakrabban a (be)zárttság állapotában jelenik meg” (62). Az én önleírásának a másiktól való különbözés lehet az alapja, mely magába foglalja az én és a világ közötti különbséget: „*A Te meg a világ* verseiben három alapvető változata jelenik meg ennek a differenciának: az „ént” kívülről körülfogó (kül)világ körvonalai, a kifelé zárt tudat univerzumának külső határai, illetve a test, mint az ént határoló vagy kikülönítő kontúr. Az individualitás formáját ezek a határvonalak rajzolják ki” (62). A szerző irodalomszemléletére jellemző, hogy e pályaszakaszban a hagyományos történeti leírásokban megszokott tematikus súlypontjaira zárójelben utal, felsorolásszerűen, talán némi ironiát sem nélkülöző távolságtartással: „test–magány–harc a külvilággal – a megismerés vagy az „Igazság” relativitása – szexualitás és szerelem–halál–természet és »túl« vagy »másvilág«” (62). Szembeötlő másfelől, hogy az értekező, amikor poétikai fogalomkészletet használ, s távolságot vesz az egyes versektől, milyen lényegre törően, összefogottan s találóan jellemez egy-egy pályaszakaszt a költői nyelvhasználat vagy személyiségfelfogás alapján: „a viszonylatszerűség, sőt akár a viszonylagosság a domináns jellemzője ennek a líranyelvnek, míg a megnyilatkozás pragmatikai szintjén a nyelvi küzdelem (vitázás, parancs, felszólítás stb.) erőteljes performativitása” (64).

A poétikai fogalomkészlet részben alkalmas az én és a világ viszonyát meghatározó kontextuális összetevők megragadására, vagyis az én, a tudat és a test bezártságának a magyarázatára, ezért kiegészül szövegen túli lélektani és szociális komponensekkel, különösen, ha azok irodalmi formában közvetítettek, magyaráz más szövegek. Az értekező nem minden esetben él a szövegkapcsolatok nyomát követő olvasás lehetőségével, feltehetőleg azért, mert a hálózatosan kibontakozó kifejtés a feszes, összefogott szerkesztés rovására mehetett volna. Egyetlen kimaradt összehasonlítási lehetőséget azonban említenek: Szabó Lőrinc elemzett párverse, az *Egy asszony beszél*,

s Kosztolányi azonos című novellaciklusa között kézenfekvőnek látszik a kapcsolat, hisz a beszédhelyzet hasonló, mindkét műben női hang szólal meg, s az élő nyelv közvetlenségének, eleveniségének színlelése is közösnek mutatkozik. A beszélő egysége talán éppúgy kérdéses mindkét műben, ahogy általában annak tekinthető Szabó Lőrinc költészetében. Tagadhatatlan, hogy nem valósul meg a beszéd és a cselekvés egysége a *Té meg a világban*, erre mutat – Kabdebó Lóránd kifejezésével – a néző és az aktor szétválása.

A monográfiában különösen magvasak, megvilágító erejűek azok a fejtegetések, amelyek a nyelvi küzdelem megnyilatkozásait értelmezik grammatikai, pragmatikai és performatív vonatkozásaikkal együtt. Az önmegszólító verstípus s a dialogikusnak nevezett szólamszerkezet átértelmezése Szabó Lőrinc költészetében az értekezés kiemelkedő teljesítményei között tartható számon. Hogy ki a lírai hang megszólítottja, kinek ad viszontválaszt, kivel szemben védekezik, egyszóval hogyan határolható körül az én, hogyan választható el a másiktól, egytől-egyig Szabó Lőrinc költészetének a legfontosabb poétikai kérdései közé tartoznak, s a monográfusé az érdem, hogy a mai líráértés horizontján eleven, a kutatás új távlatát megjelenítő válaszokat adott rájuk.

Kulcsár-Szabó Zoltán körültekintő, részletes és beható verselemzések sorával bizonyítja, hogy Szabó Lőrinc poétikája felfüggeszti a külső és a belső világ megkülönböztetését. Az én megjelenítésének ilyen keretfeltételek között le kell mondania én és te egyértelmű szembeállításáról. Poétikai értelemben ez azt jelenti, hogy önreflexió helyett, amely visszaírná a világ kételemű megosztását a szövegbe, az én átmeneti helyzetét, zártságát s nyitottságát egyaránt kifejező képszerű alakzatokhoz kell folyamodnia. A szemléletesnek látszó, erősen képzetes, de észlelhető alakkal nehezen azonosítható metaforák megőrzik az én különösségét, önmagába zártságát, ugyanakkor felkínálják az azonosítás lehetőségét az őt körülvevő közeggel. Az én köztes létmódját átmeneti alakzatok fejezik ki. Itt lehetne kapcsolatot találni az átjáratónak látszó test és a háló között, mely metaforaként én és világ elválasztottságát megtevesztő viszonylatként leplezi le, amennyiben érvényteleníti kinti és benti szembenállását Szabó Lőrinc költészetében. A hálón a víz átfolyik, mint ahogy az átlátszó testű medúza is beleolvad a tengervízbe, illetve áttetszően világít, ahogy ezt Szabó Lőrinc költészete számon tartja (*Be másképp*).

Szabó Lőrinc képpalkotása alaposan felforgatja a szubjektum megragadásának a nyelvi lehetőségeit. A lírai én önmegjelenítésének kísérleteiben

rendre a kimondó és a kimondás, a kép és a képmás, a megjelenő és a megjelenített közötti különbség nyílik meg. A beszélő nem lehet jelen önmaga számára a szövegben, a teljes önazonosság megragadása a megnyilatkozás intencionális szerkezete felől nem lehetséges. A költői kép, a metafora az egymásra utaló jelek láncolata mintegy leképezi s újratermeli a megnyilatkozás alanyának a hiányát. A szóképek a helyettesítés kudarcával azt sugalmazzák, hogy csak hozzáférhetetlen jelenlét képzelhető el. Az én egységének mibenlétét, megragadhatóságát illetően a jelenlét korlátozottsága a tudat testbe zártságával magyarázható. Meggyőzőnek vélem a bölcséleti párhuzamot az *én* és az *Egy* Szabó Lőrinc versében létrejövő viszonyrendszerét tekintve. Nemcsak helyénvaló, de rendkívül hatékony is Luhmann testinterpretációja az individuum korlátozott autonómiájával kapcsolatban, ami egyben Szabó Lőrinc költészetének is talán az egyik legfontosabb kérdése. A szerző helyesen mutat rá a német bölcselő nyomán, hogy „a zárt rendszerként felfogott tudat, egyedül a testre való referencia révén képes önmagát egységként felfogni s ilyenként működni, és ezt szem előtt tartva a test egyszerre feltétele és akadálya az individuum önmegalapozásának” (70).

A könyv egyik jelentős tudományos eredménye, hogy minden eddigienél alaposabb és árnyaltabb képet ad a test poétikájának központi szerepéről Szabó Lőrinc költészetében. Az én kívülről észleli önnön zártságát, a testet befedő bőrt, amelynek a felületén érintkezik a külvilággal, de egyikkel sem azonos, s ezt a különbséget befelé tekintve, nem érzéki észleletek által tapasztalja meg: „Sötétben nézem magamat:” (*Harminc év*); „gépész vagyok, aki saját / szerkezetének börtönében / vakon tesz-vesz [...]” (*Börtönök*); „tükörszínhátka agyadnak, / mely hallgat és befele néz” (*Embertelen*). A belső világ gépszerűsége, a sajátnak hitt idegensége érvényteleníti a klasszikus modern költészet értékrendjét, a külsőnél értékesebb, védettebb, otthonosabb belső tartomány képzetét Szabó Lőrinc költészetében. A személyiségnek ezek a láthatatlan, megismerhetetlen régiói esendőnek mutatják az erkölcsi s a jogi-törvénykezési ítélkezés gyakorlatát, amelyek lényeges, s igen jellegzetes területeit jelentik az én külvilággal folytatott küzdelmének. A tett és a tettes nem azonosítható egymással, ugyanakkor felcserélhető az ítélkező és az elítélt. Mindez a lírai én önmegjelenítésének a poétikai horizontjára vetítve – a monográfus különösen összefogott megfogalmazása szerint – azt jelenti, hogy a „tudatban [...] újratermelődik az én mint (kognitív) »törvényszék« partikularitásának és a jogi törvényhozás általános igazság(talanság)ának

kettőssége, ami azt teszi láthatóvá, hogy az én individualitásának önmegjelenítése ezen a szinten is akadályokba ütközik, amennyiben az én határain belül ismétli meg egyedi és általános differenciáját” (76). A test igen, a tudat, s a lélek helyébe lépő agy viszont nem képes érzékelni önnön külső határait. A belső nem biztosítja az én autonómiáját, ezért jellemző, hogy üres térként jelenik meg, amelyet különös érzékletek, hallucinációk, víziók töltenek ki. Talán e felismerés jelentőségét emeli ki az értekezés címe: „tükörszínjátéka agyadnak, mely befelé néz.” A testbe zártság meghaladása fontos szerephez jut Szabó Lőrinc költészetében, amely a test önmegjelenítésének változatait kivételes gazdagságban mutatja fel. Végso soron a testi lét megragadására, a test működésének, belső végtelenének a leírására tett kísérletek ismételt kudarcai az individuum megalapozhatatlanságának a tapasztalatában összegződnek.

Az esztétikai ideológia erőszakot követ el a szöveg tropológiai rendszerén, amikor a beszéd pragmatikai szintjén antropomorfizálja a szövegben létesülő hangot. Ugyanakkor a dekonstrukció által inspirált megközelítés is közel kerül a szöveg retorikai önmozgásának a megszemélyesítéséhez, s ahhoz, hogy akarattal ruhazza fel az én trópusát. A „Nem! Nem! nem bírok már bolond/szövevényben lenni szál” sorhoz kapcsolódó értelmezésből merítem a példát: „az egyértelműen elutasító modalitás a »szövevénybe«, »textusba« beleszövődött énnék a tiltakozásaként olvasható, vagyis arról volna szó, hogy az én eme gesztusában – performatív értékét tekintve – az ebből a az összeszövődésből való »kibogozás« lehetőségét tenné mérlegre, miközben persze az énként való olvashatóságot, az énné formálódást éppen a szöveg teszi lehetővé.” A fent szóba hozott antropomorfizmusok azonban különböző olvasásmódokat jelenítenek meg. Nyitott kérdés, hogy a retorikai olvasásban az elemző mennyiben teszi lehetővé, hogy a szöveg színre vigye saját lehetséges olvasatait, s reflektálja a jelentésteremtő nyelv eseményeit.

Kulcsár-Szabó Zoltán kimagasló érdeme, hogy folyamatos erőfeszítést tesz a magyar szakirodalomban használatos poétikai fogalmak jelentésének a megtisztításáért, másfelől az interpretációs hatékonyságukat már igazolt idegen szakkifejezések meghonosításáért. Ez utóbbira a prozopopeia vagy az aposztrophé említhető példaként, a fogalomkritika eredményeként pedig olyan poétikai kategóriák értelmezői teljesítőképességének a megújítására lehet utalni, mint az önmegszólító verstípus vagy a dialogikus versbeszéd. Külön említésre méltó, hogy a szaknyelv felülvizsgálata az alkalmazás során,

szövegek értelmezése kapcsán megy végbe. Szemléltetesként az önmegszólítás újraértését említeném. Németh G. Béla nagyhatású tanulmánya szerint ezt a megnyilatkozást az váltja ki, hogy a költő szembesül öntertelmezésének válságával. A számvetés, a kíméletlen önelemzés sem idegen Szabó Lőrinc költészetétől, de az önmegszólítás beszédhelyzete – ahogy erre a szerző rámutat – talán túlságosan egyértelmű a lírai alany versbeli elhelyezkedésének a leírásához. Az értekező körütekintően, lépésről lépésre haladva építi újra a szemléltetesként fent kiválasztott elgondolások elemeit, s így nyer termékeny elemzési szempontokat az én és a mindenkori másik azonosságának, s különbségének a megragadásához.

Mit lehet összegzésként mondani Kulcsár-Szabó Zoltán kiemelkedő szakmai teljesítményéről? Meglehet, akad olyan olvasó, aki igényelne valamiféle összegzést, amelyben az értekező távolságot venne saját művétől, s rámutatna arra, mit, hogyan módosítana a problémaközpontú elemzések eredményeként létrejött összképen, ha az életmű teljes feldolgozására vállalkozna. Teljes szakmai meggyőződéssel állítom, hogy a könyv többszöri olvasása után sem támadt efféle hiányérzetem, s ennek a megjegyzésnek módszertani jelentőséget szánok. A szoros retorikai olvasás antropomorfizmus és trópus kettős, keresztirányú mozgását követi nyomon, tehát egyfelől a lírai én létesülését, az arcadás folyamatát, másrészt az ennek ellenálló szöveg retorikai önszerveződését, amely a metapoétika szintjén a vers olvasásának allegóriájaként értelmezhető. A keletkező olvasatok nem kiegészítik, támogatják, de egyenesen megakadályozzák egymás érvényesülését. Ezért sem könnyű a retorikai olvasás eredményeit összegezni, ugyanis a megszüntethetetlen eldönthetlenségek és szövegmozgások korlátozzák az egyértelmű, egységes értelmezés létrehozását. Az utazás, a gyerekversek, a keleti kultúrák, a lírai önéletrajz vagy a fordítás távlatából az idegenségtapasztalat feldolgozásának vagy megjelenítésének apóriája, vagy a nyelv és a jelenlét egybeesésének, az emlékezésben keletkező én megragadhatóságának az apóriája összefoglalva is apória marad, hiszen ez utóbbi nem azonos az ellentmondással, mely dialektikus feloldásra vár. A lehetséges olvasatok összjátéka, a bizonytalanság fenntartása, a megfejtetlenség, a meghatározhatatlanság elismerése az értelmezői tevékenység performativitására emlékeztet, ami a de Man által nyilvánvalóan inspirált felfogásban egyenesen szükségszerű.

Kulcsár-Szabó Zoltán tárgyyszerűen elemmez, s a méltányos kritika eszményének jegyében valódi gondolatközösséget teremt vita-feleivel, segítséget

nyújtva az álláspontok kölcsönös megértéséhez. Nem egyetért vagy elutasít, hanem a vélemények egymásra vonatkoztatásával bontakoztatja ki elképzeléseit. Szilárd meggyőződése, hogy efféle kritikai eszményt érvényesítve tehetünk a legtöbbet a termékeny szakmai párbeszéd kibontakoztatása érdekében a magyar irodalomtudomány javára.

SZÓ-ELBESZÉLÉS-METAFORA. MŰELEMZÉSEK A XX. SZÁZADI
MAGYAR PRÓZA KÖRÉBŐL. SZERK. HORVÁTH KORNÉLIA –
SZITÁR KATALIN. KIJÁRAT KIADÓ, BP., 2003.

A terjedelmét tekintve tekintélyt parancsoló vállalkozás húsz tanulmányt foglal magában. A könyv szerzői fiatal szakemberek, doktoranduszok, irodalomtanárok és egyetemi oktatók. Az írások döntő részben műértelmezések, amelyek között a szó poétikai dimenziójából, tropikus természetéből kiinduló elméleti megközelítés teremt kapcsolatot. Emellett az a felismerés segítette elő az értelmezői közösség kialakulását, mely szerint az elbeszélés-elemzést, különösen a XX. századi magyar prózaolvasást nemcsak a teóriák, de a történet irodalom felől is állandó kihívások érik, amelyek a folyamatos szemléleti és módszertani megújulás terhét róják az elemzőre. A kötet felkészült szerzőinek erőssége, hogy elmélet és műértelmezés egységében gondolkodnak. Üdvözlendőnek vélem, hogy szövegelemző gyakorlatukat a következetes műértelmező beszédmód kialakításának szándéka vezérli. A kutatócsoport némely tagjai immár fordítóként is jelentős teljesítményt tudhatnak magukénak. Részben nekik köszönhető, hogy az orosz irodalomelmélet kevésbé ismert, de eleven kérdésekkel szembesítő szövegei közül több magyarul is hozzáférhetővé vált.

A szerkesztők, Horváth Kornélia és Szitár Katalin, akik egyben a kutatócsoport meghatározó tagjai, tisztán elvi megfontolásokat mérlegelő írásokkal vezetnek be a műelemzéseket, amelyek tárgyát Krúdy, Kaffka Margit, Kosztolányi, Szabó Dezső, Babits, Németh László, Márai, Gelléri Andor Endre, Ottlik, Kertész Imre, Esterházy, Nádas, Garaczi, Darvasi, Závada Pál szövegei alkotják.

Az *Előszó* önmeghatározása szerint az „interpretációk nem formális-pragmatikai, nem retorikai-alakzattani alapon állnak, s nem is a strukturális narratológia talaján jöttek létre, hanem a szöveg dinamikus alakulásfolyamatában, szemantikailag értelmezik elbeszélés és metafora kapcsolatát. Az egyes tanulmányokban így vizsgálat tárgyává válik a hangzásnak, a történetnek, a névnek, a műfajnak és az intertextusnak a metaforával és az elbeszélésmóddal létesülő viszonya.”

Hogyan lehetne körvonalaizni a kötet tanulmányai alapján szó-metafora és elbeszélés összefüggését? Ezúttal érdemes a közvetlen elméleti reflexiók

összegezhető megállapításaira irányítani a figyelmet, hogy ezt alapul véve mérlegelhessük teória és applikáció kölcsönhatásának a fontosabb tanulságait.

A kötet szerzőinek feltételezése szerint a nyelv eredendő metaforikusságából nem következik szükségszerűen a jelentés szüntelen elhalasztódása, illetve felszámolása, amennyiben a potebnyai hangzó nyelvben a jelentés a jelölés folyamatában létesül. A költői szövegben – írja Horváth Kornélia – „a jelképzés és a jelentésképzés egyszerre, egymástól elválaszthatatlanul megy végbe: a jelnek a referenciától való elszakadása nem a »puszta«, üres jelölő önállósulásához vezet ..., hanem új jelentések aktivizálódását, s végső soron a jelentés megújítását eredményezi.” Potebnya nyomán az önismeret és az emlékezet összekapcsolása segíti hozzá az értekezőket szó és elbeszélő szöveg lényegei összefüggéseinek felismeréséhez. Szitár Katalin összefoglaló megállapításai szerint az emlékezetre ráutalt önmegismerésből következően „az *elbeszélő* nem azonos azzal, *akit elbeszél*, még akkor sem, ha grammatikailag nincs köztük különbség”. Önismeretre saját történetünk elmondása közben tehetünk szert, s ez végső soron azt jelenti, hogy az én a szövegben létesül. A szó poétikai természetére nézve ezen a ponton talán a legfontosabb elméleti belátás abban jelölhető meg, hogy a nyelvi jel képzése és a megismerő, gondolatalkotó tevékenység egymástól elválaszthatatlan. A személyes múlt történeteinek identikus földézése, reprodukálása helyett az elbeszélő tevékenység a megfelelő szó kereséseként fogható fel, a „történet megnevezésére irányuló kísérletként.” Az elbeszélő tevékenység nem a személyes történet felidézésére, hanem a történet valamiként való felismerésére, tehát értelem *képzésére* irányul. Számomra felidézés és felismerés mindazonáltal így elválaszthatatlannak mutatkozik. Mindenesetre az önmegértés történeti jellegéből származtatott elbeszélés felfogás lényeges elemének vélem alany és tárgy szétválásának gondolatát, valamint a cselekvés megértésének közvetítettségére vonatkozó elgondolást. Eszerint a személyiség még meg nem értett, tehát még le nem írt világának feltárása új nyelv kimunkálását feltételezi. A szövegalkotásra irányuló reflexió a jelképzés módjára irányítja a figyelmet. Ami mármost az elbeszélő tevékenység színrevitelének eddig ismert stratégiáihoz képest újnak mutatkozik ebben az elgondolásban az a szó nyelvi eseményként való felfogása. A jelképző tevékenység ugyanis „A szót [...] egyedi metaforává alakítja át – írja Szitár Katalin – vagyis a szó – már korábban is metaforikus – jelentésvilágát »feltölti« az egyedi cselekvésből származó jelentéssel, egyedi megértésmódja nyomává téve ezzel

a szót.” Az egyedi metafora itt valójában a cselekvésnek az elbeszélésben feltároló, addig nem értett mozzanatát hozza napvilágra. A személyes történet új jelentését megvilágító szó átváltozása metaforává történészerűen bekövetkező eseménye az elbeszélhetőség kérdéseire összpontosító nyelvi tevékenységnek.

A kötet műértelmezéseiben a szöveget szervező alapmetafora *szemantikai* struktúráira esik különös hangsúly. Messzire vezető kérdésként merülhet fel, s így ezúttal semmiképpen sem vállalkoznék a kibontására, vajon a jelentésszervező szó metaforikus működése miben különbözik a saussure-i anagramma vagy paragramma szemiózistól, amelyet alapvetően egy rejtett szónak vagy névnek a vers sorai között való titkos szétszóródása irányít. Hasonlóan alapos mérlegelést igényel ezzel kapcsolatban annak a kérdésnek a megválaszolása, hogyan képes számot adni a szó tropikus természetére alapozott elbeszélés elemzés *poétika és olvasás* kapcsolatáról. Izgalmas vizsgálódás tárgya lehetne, a szöveg hogyan fejt ki hatását az olvasóra, milyen szabályszerűség, logika szerint fejlődnek a színre vitt olvasatok a diszkurzív poétika elemzési szempontjainak alkalmazása során. A szó belső etimológiai formájának reaktivizálódásai, s metaforává válásának példái a kötetben azt sugalmazzák, hogy az elbeszélés szövege olyan rejtjeles rendszer, amelyet az eredendően metaforikus nyelv mindig már előzetesen kódol. Maga a jelteremtés az olvasó számára viszont nem jelent olyan akadályt, amelyet megfelelő képességekkel ne lehetne legyőzni.

Három részre tagolódik a könyv, s a koncepciózus fejezetcímek, mint a *Történet újraértelmezése*, a *Műfaj és metaforika* valamint a *Szövegbe írt írás* pontosan körülhatárolják azokat a kutatási területeket, amelyeken a műelemzések elhelyezkednek.

A történet újraértelmezése című első nagyobb egység szerzői a tanulmányok sorrendjében Csízi Katalin, Győrfi Livia, Mudriczki Judit, Kovács Gábor, Finta Gábor, Benda Mihály, Osztrólczyk Sarolta, Radvánszky Anikó, Dobri Imre metafora és történetképződés összefüggéseinek feltárására vállalkoznak. Elkerülhetetlen egyszerűsítéssel metaforikusnak név és szereplői sors viszonya tekinthető, s nem a névben foglalt létező, de inaktív képzettartalom, amelynek újraéledése indítja el a metaforikus szövegszerveződést. A név jelentésváltozása a névhez kapcsolódó szövegvilággal lépteti rokonsági kapcsolatba az elbeszélés hőst és történetét. Ezúttal nincs lehetőség annak a kérdésnek az alaposabb mérlegelésére, hogy szó és történet viszonylatában minden esetben

metaforikus jelentésképződésről lehet-e beszélni az elemzett szövegek esetében. Amennyiben metaforán szemantikai innovációt értünk, az értelmezés alapkérdése abban jelölhető meg, hogy a név etimológiai elemzéséből nyert analógia szemantikai hasonlóságok termelésével képes-e megújítani a megfeleltetések játékába feledkezett olvasást. Ezzel kapcsolatban hangsúlyoznom kell, hogy a kötet szerzői korántsem az ismertek másként mondásaként fogják fel a metaforát, hanem a szöveg poétikai elvének alakítójaként. Kovács Gábor, s mások is azt hangsúlyozzák, hogy az olvasás célja a „metaforikus szemantika értelemképző erejének felszabadítása.”

A *Műfaj és metaforika* című fejezet tanulmányírói, Román Ágnes, Arday-Janka Judit, Fodor Mónika, Ottlik Judit, Bovier Hajnalka a megalapozó elméleti szövekhez kapcsolódva folytatják, s új aspektusok bevonásával bővítik azt az értelmezői szempontrendszert, amely szó, metafora és elbeszélés kölcsönös megvilágítására hivatott. Ezekben az írásokban jelentősnek vélem mindazokat a fejtegetéseket, amelyek rámutatnak a műfaji transzformációk hátterében tapasztalat és öröklött beszédmód összeilleszthetetlenségére. Különösen sikeresnek azok az elemzések bizonyulnak, amelyek keletkező értelmekeket tárnak fel a szövegalkulás dinamikus folyamatában. Itt kell felhívnom a figyelmet arra, hogy a diszkurzív poétika nyitottnak mutatkozik más elméleti megközelítésekkel szemben, gondolok itt a gadameri hermeneutikára vagy a modern retorika bizonyos belátásaira. Befogadóképességének köszönhetően igyekszik beépíteni gondolkodásmódjába a metafora s a narratív identitás ricoeuri felfogását, amely a szó belső formáját alkotó metafora s a szövegsubjektum megközelítéséhez kínál szempontokat. A névszói aspektus magyarázatán túlvezet, s ezért nem lehet eléggé hangsúlyozni annak a Ricoeur nyomán megfogalmazott elméleti feltevésnek a jelentőségét, mely szerint a metafora trópusa nem elkülönült alkotóeleme a szövegnek, hanem a megnyilatkozás egészére kiterjed. Az elemzésre kiválasztott XX. századi magyar prózai és egyetlen drámai művének újraértelmezését olvasva a kutatócsoport előtt álló módszertani kihívás a szó újabb szövegtranszformáló lehetőségeinek a foltárásában jelölhető meg különféle prózai, drámai és lírai beszédmódok tekintetében.

A *Szövegbe írt írás és olvasás* című fejezet tanulmányainak közös nevezőjét az autopoézis válfajainak vizsgálatában lehet megjelölni. Az elbeszélésmód tematizálódása döntő részben a személyes élettörténet kifejezhetetlenségének tapasztalatával függ össze. A rendelkezésre álló elbeszélői hagyomány

felülvizsgálatának igénye helyezi át a hangsúlyt a történet elbeszéléséről az elbeszélés létrejöttének történetére, a szövegalakulás folyamatára, a beszédmód s a műfaji értelmező reflexiójára. Az irodalomról szóló irodalom benyomását keltő szövegalakításban nyelvi magatartások különbsége, elbeszélői és szereplői megnyilatkozások feszültsége, viselkedés és beszéd ellentéte szervezi újjá a sorstörténetek szimbolikus megjelenítésének lehetőségfeltételeit. A *Szövegbe írt írás és olvasás* című fejezet értekezői Dobri Imre, Osztrólczyk Sarolta, Szitár Katalin, Szűcs Mariann, következetesen érvényesítik a szó poétikájából következő belátásokat. Így közelíthetik meg – többek között – a szereplői névbe foglalt jelentések reflektált kibontakoztatásaként az önmagukra visszahajló szövegeket.

Végezetül nyomatékkal hangsúlyoznom kell, hogy minden szó nem válhat az elbeszélő szöveg alapmetaforájává, amelyből levezethető a történet, a műfaj s a beszédmód. Magam úgy látom, hogy végső soron olvasói döntés függvénye, melyik szó minősül élő képzettel telítettnek belső (etimológiai), vagy külső (hang) formája révén. A kötet szerzőinek kutatási eredményei máris támpontokat adnak annak az olvasásretorikai kérdésnek a megkísértéséhez, hogyan változtatja meg a narratívát az értelmező, s őt hogyan változtatja meg a narratíva, amikor a szó metaforikus státuszra tesz szert.

VERS RITMUS SZUBJEKTUM. MŰÉRTELMEZÉSEK A XX. SZÁZADI
MAGYAR LÍRA KÖRÉBŐL. SZERK. HORVÁTH KORNÉLIA, SZITÁR
KATALIN. KIJÁRAT KIADÓ, BP., 2006.

A bemutatásra kerülő tudományos mű a *Szó-Elbeszélés-Metafora* címmel 2003-ban megjelent, elbeszélő prózát vizsgáló kiadvány folytatásaként jött létre. A *Vers Ritmus Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből* című vaskos tanulmánykötet a hazai lírakutatás jelentős vállalkozása. Megkülönböztető vonása a módszertani tudatosság, amely a műértelmezések szemléleti megalapozásának igényében mutatkozik meg. E két, koncepciózusan összeállított, Horváth Kornélia és Szitár Katalin szerkesztők tanári teljesítményét külön is felmutató tanulmánygyűjteményben jól felismerhetően jelen vannak a saját értelmező módszer kidolgozására irányuló törekvések. Előjáróban elmondható, hogy a kötet műelemzéseiben elméleti kiindulópontnak számít Humboldtnek azt a gondolata, mely szerint a nyelv nem ergon, hanem valójában energia. Az értekezők meggyőződése, hogy a költészetben létesülő szó a nyelnek ezt az eredendőbb természetét, működésmódját aknázza ki. A szó történeti jelentésszerkezete mellett a hangzóság s a ritmus is képes felszabadítani a nyelv természetében rejlő értelemképző energiákat. A hangalaki ismétlődések működésbe hozzák a nyelvben hordozott emlékezetet, felélesztik a belső formát, a szóalakban őrzött jelentés történetét. A kötet szöveginterpretációi az írott nyelvi formával egyenrangú hatástényezőként veszik figyelembe a vershangzást, amely alakítja a létrejövő versnyelv szemantikáját.

A kötet szaktudományos jellegét meghatározza az a tény, hogy a benne közlített írások láthatólag különböző nemzedékekhez tartozó mesterek és tanítványok, egyetemi tanárok, doktorjelöltek és hallgatók együttgondolkodásának eredményeként születtek. A tanulmánygyűjtemény a tudományos iskolaformálás számos erényét felmutatja: közös elméleti alapokat, saját meta-nyelvet, s az alkalmazások tekintetében az irodalmárok egyéni fogékonyságát.

A tanítványok műértelmezéseiben világosan megmutatkozik, hogy alkotó műhelymunka során formálódott a kutatócsoport tagjainak szemlélete. Az alkalmazott elméleti megfontolások, mesterszavak módosult alakban rendre visszatérnek. A kutatócsoportban használatos végső szótár hívószavai közül, ha az előfordulás gyakoriságát veszem alapul, akkor felsorolásszerűen

az alábbiakra kell emlékeztetnem: a szó belső dialogikusságának megértése, diszkurzív poétika, a szubjektivitás nyelvi létesülésének módja, teremtműdő gondolat, poétikailag artikulálódó jelenlétmód, tropológia, vershangzás és szintaxis értelemképző kölcsönhatása.

Miben lehetne megragadni a szerzők gondolkodói attitűdjének közös nevezőjét, az elméleti alapok hasonlósága, s az irodalomszemléletek egyéni jellegzetességeinek különbözőségén túl?

A dialógus–igényben és a dialógus–készségben, amelynek legemlékezetesebb megnyilvánulásaival a távoli, vagy ellentétes elméletek összeolvasására irányuló törekvésben találkozhatunk. A kísérletezés bátorságában, amely arra sarkallja az értekezőket, hogy kilépjenek a merev fallal körülhatárolt elméleti kánonokból. Továbbá az erős elméleti elkötelezettség és nyitottság kölcsönhatásában, amely Kovács Gábor szavával „abszurd konfigurációkat” eredményez. Az orosz poétikai örökség továbbadására és megújítására irányuló erőfeszítés távoli elméletek összekapcsolásának az igényével párosul a kötet tisztán teoretikus megfontolásokat mérlegelő írásaiban. Számomra szellemi kihívást jelentenek azok a törekvések – s itt elsősorban Kovács Árpád e vállalkozást támogató írására, s tanítványai kísérleteire gondolok –, amelyek Bahtyin, Jakobson, József Attila, Lotman, Ricoeur nyelv- és líraelméleti előfeltevéseit igyekeznek közös diszkurzív térben elhelyezni s együttolvasni. Az elméletek összebékítése általában véve a különböző nyelvi játékok átjárhatóságának ismert apóriáihoz vezet, de látnivaló, hogy a kötet elméletírói magasabb tételekben játszanak, gondolatok alkotó továbbolvasása a céljuk. Jómagam távolról sem érezhetem otthon magam – mások mellett – Potebnya, Larin, Vinokur vagy Polivanov munkásságában, de a kötet meghatározó szerzői töredékes ismereteimet jelentősen bővítve nem először győztek meg arról, hogy a magyar irodalomkutatásban csak igen kevésbé ismert orosz elméletírók meglátásai megnyithatnak utakat, új bejáratokat és kijáratokat a versértelmezés területén.

Az elemzésre kiválasztott szövegek, Ady, Babits, József Attila, Kosztolányi, Kányádi, Nemes Nagy, Petri, Pilinszky, Szilágyi Domokos, Weöres Sándor alkotásai a kánonok modernség utáni megsokszorozódására figyelemzelve a 20. századi magyar líra több korszakát, beszédmódját, identitásképletét, nyelv- és szubjektumszemléleti modelljét, irodalmi formációját jelenítik meg a korai vagy esztéta modernségtől az úgynevezett másod- vagy utómodern lírán át a posztmodernig. Talán egyedül a magyar történeti

avantgárd mintaadó szövegei nem jelennek meg a kötet műértelmezéseinek horizontján. Nyilvánvaló, hogy a későbbiekben érdemes lesz sort keríteni a hazai történeti avantgárd korántsem egységes versnyelvének a vizsgálatára, hisz különösen a kési modern líra felől látszik világosan, hogy Kassák rövid életű aktivista mozgalma a költői jelhasználat klasszikus modern rendjének a felforgatásával hozzájárult a vershangzás, a metaforaalkotás megújításához, szó és kép viszonyának újragondolásához.

A kötet tanulmányírói újszerű módon vállalkoznak a vershangzás, a ritmus jelentésalkotó szerepének vizsgálatára. A sorképzés jelentőségének megmutatása, a vizuális és akusztikus ritmus árnyalt megkülönböztetése és együttes szemlélete fontos területeit jelöli ki a 20. századi magyar líra további kutatásának. Versnyelv és identitásképzés összefüggéseit vizsgálja Béres Bernadett, Boros Oszkár, Kovács Gábor, Németh Regina, Osztrólczyk Sarolta, Román Ágnes és Sztár Katalin, valamint e vállalkozáshoz írással kapcsolódó Bókay Antal. Közelebről arra a kérdésre keresik a választ, hogyan és milyen poétikai eljárások közvetítésével jön létre a versnyelvben a lírai alany öazonos-sága. A nyelvi önalkotás trópusait, nyelv, kép és metafora retorikáját kutatja Földes Györgyi, Fodor Mónika, Érfalvy Livia és Palatinus Levente Dávid. A posztmodern ironia nyelvi alakzatainak különféle megközelítéseire mutat példát Arday-Janka Judit, Dobri Imre, Horváth Csaba és Horváth Kornélia. A modern magyar líra bizonyos világirodalmi kontextusainak feltérképezésére vállalkozik Benda Mihály, Menczel Gabriella, Szávai Dorottya és Szűcs Mariann.

Magától értetődő, hogy a kötet tanulmányírói nem tettek kísérletet a modern magyar líra nyelvhasználati módjainak, ritmusképleteinek és szubjektumszemléleti alakzatainak a szisztematikus feltárására. E művelet megkezdésének teoretikus előfeltételeként voltaképpen műértelmezés és irodalomtörténet-írás viszonyát szükséges megvizsgálni. Arra a korántsem egyszerűen megválaszolható elméleti-módszertani kérdésre keresve választ, amelyet a szerkesztők a kötet előszavában így fogalmaznak meg: „mit tehetünk hozzá a modernség irodalomtudományi felfogásához s leírásához a versnyelvi műalkotás egyszeri és megismételhetetlen értelemvilágának vizsgálata alapján?” E nagy távlatokat átfogó kérdés megújításához sokféle értelmezési lehetőség kínálkozik a kortárs nemzetközi irodalomtudományban, nálunk azonban mintha egyedül de Man szkeptikus következtetése vált volna mérvadóvá, mely szerint a létesülő nyelv retorikai olvasása felfüggeszti az

irodalomtörténetet. Jelen kötet szerzőinek és szerkesztőinek nem kis munkát kínál a jövőben összegezni az egyes írásokból levonható közös tanulságokat, amelyek elméleti hozzájárulást jelenthetnek műértelmezés és irodalomtörténeti rendszeralkotás összefüggéseinek a feltárásához.

A líraértés posztstrukturalizmus utáni helyzetében a kutatócsoport tagjai majdhogy nem feledésbe merült elemzési szempontokra találtak a versritmus vizsgálatának felelevenítésével. Ismeretes, hogy a líraelméletek e nagy múltra visszatekintő területének művelése háttérbe szorult a kortárs hazai irodalomtudomány élő diskurzusaiban, többek között a dekonstrukció írásfordulatának, s közelebbről az inskripció materialításának elsőbbséget adó retorikai olvasás térnyerésének következtében. A kötet tanulmányai az olvasás problematikája felé mutatnak, amennyiben szinte kivétel nélkül azt feltételezik, hogy a versnyelv mintegy színre viszi saját performatív működését, a szöveg pedig önmaga felépülésének az allegorikus történetét kínálja fel a befogadó számára. Itt olyan utakat nyithatna meg a hangzó illetve az írott nyelvképnek megfelelő működésmódok vizsgálata, mely ez alkalommal túlságosan is messzire vezetne, ezért a hordozó közegek vonatkozásában a továbbiakban csak tétova jelzésekre szorítkozhatom.

A kötetben olvasható tanulmányok közül az írásközpontú szemléleti fordulat vonatkozásában ezúttal csak kettőre utalnék, Radvánszky Anikó: *Anagramma–Grammatológia–Dekonstruációk* és Osztrólczyk Sarolta: *A saját magányról beszélő szöveg* című magvas elemzésére. Mindkettő finom árnyaltsággal mutatja be mennyire összetett kérdések kerülnek felszínre, ha a hangzó nyelv és az írott szöveg grammatikai, poétikai és retorikai szerveződésének viszonyát firtatjuk. Korántsem arról van persze szó, hogy e líraértelmező kötet remek ritmikai elemzéseinek sugalmazása szerint a versszöveg hangzóságának hangsúlyozásával napirendre térhetnénk az *écriture*-ként, illetve beszédként értett nyelv viszonyát firtató, nagy horderejű kérdések fölött. Ugyanakkor a kutatócsoport saját szemléleti pozíciójának markáns kijelölése érdekében megkerülhetetlenné vált e kötet megjelenése után bizonyos olvasáselméleti alapfeltevések megfogalmazása.

Érdemes lesz például újabb tüzetes elemzésekkel megvilágítani a szó belső dialogikusságának megértésére alapozott anagrammatikus olvasás és a textualitás elméletei között feltételezhető kapcsolatokat. Vajon mi a különbség az önmagában differenciális jelölő-jelölő viszonylatban létrejövő, elvileg lezárhatatlan referenciasornak a nyitott jelentésláncolatát követő

textuális munka és a szó belső etimológiájának elágazásait, a vershangzás intertextuális nyomait követő olvasásmód között? Hogyan viszonyul a folyamatosan elkülönülő nyelvi történés, helyesebben szólva, az écriture-ként értett történő nyelv a létesülő nyelv koncepciójához? Látnivaló, hogy a hangzás részvételének tételezése nem hatálytalanítja a vers materiális tényezőinek szerepét a jelentésalkotásban, sőt, jótékonyan elbizonytalanítja, többértelművé teszi a beszélt nyelvben mintegy jelenlévőként megnyilvánuló jelentés mibenlétét.

A kutatócsoport érdeklődése a retorikai olvasással színlleg közösnek mutatkozik a jelentés létrejöttének vizsgálatában, a létesítő nyelv működésének tanulmányozásában. Az olvasó ugyanakkor nyilván másként érzékeli a jelölőt e kétféle nyelvi modellben. A szó belső dialogikusságának megértésére alapozott olvasásban a jelentéses artikuláció létrejött, a jelölő műveletek létesülése nem független a jelölő fenomenalitásától, amely az értelmező figuráció kiindulópontja, s nem ez utóbbi kényszerének következménye. Ha nem értem teljesen félre a létesítő nyelv értelemképző szerepének a kötetből kikövetkeztethető felfogását, itt a vers soraiban szétszórt fonémák véletlenszerű ismétlődése nem függeszti fel a referenciát, nem érvényteleníti a reprezentáció lehetőségfeltételeit, sőt, éppen ellenkezőleg. Az anagramma mechanizmusa, más grammatikai, szintaktikai és poétikai tényezőkkel együtt jelentésszervező erővel bír. Durva egyszerűsítéssel a versnyelvi anagramma nem a létesítő nyelv önkényének megnyilvánulása, s ebben az értelemben nem az olvasás alakzata, ugyanakkor nem független az olvasattól, mint figurációtól, amely végső soron forma és jelentés meghatározott viszonyát tételezi. A szó belső dialogikusságának távlatából létesülő nyelven itt nem a jel és a jelentés összeférhetelenségét kell érteni: jelölő és jelölt relációját tehát nem a tételezés önkényes aktusa teremti meg. E gondolat sor végéhez érve megfogalmazható a feltevés, mely szerint az anagrammatikus jelenségek, összességében a vers hangzásszerkezetének ismétlődő elemei performatív erővel bírnak, de éppen ezáltal képesek jelentőfolyamatot létrehozni. A nyelv létesítő működése nem ellehetlenítője, hanem elősegítője a jelentésképződésnek. Az önmegértés poétikai konfigurációit létrehozó olvasásnak az egzisztenciális értelmét Ricoeur nálunk csak töredékesen ismert hermeneutikájához kapcsolódva Kovács Gábor így határozza meg: „ami a költészetben megtörténik, az nem a referencia fel-függesztése, hanem az a mélyreható módosulás, változás, amelyet a kétértelműség alakít ki.”

Valódi szellemi ösztönzést adó kötetről lévén szó, magától értetődik, hogy az együttgondolkodás jegyében számos megjegyzésem volna a korszakretorikában megnyilvánuló többnyelvűség mellett mind a műértelmezések módszertani alapjait, mind az alkalmazott líraelméletek főbb tételeit illetően.

Magam úgy látom, hogy a korszakretorika következetlen, helyesebben szólva: csak részlegesen reflektált. A kutatócsoport alkalmazza a hatás- és befogadáselmélet négyfázisú korszakolását, de ezen a téren további feladatot jelent az adott irodalomtörténeti szisztémaalkotás rendezőelveinek átsajátítása. Itt az átsajátításra helyezném a különös hangsúlyt, amely egyfelől nyilvánvalóan alkotó továbbgondolást jelent a kötet szellemében, másrészt áthelyezést, amely – lévén szó egymással alig érintkező teóriákról – feltétlenül szükségesnek látszik.

Ahogy jómagam értem, a kötet értekezőinek felfogása szerint beszédeseményt hoz létre a versnyelvet alkotó jelölők rendje, s ezt a vers a létrejövő beszéd autoreflexív megjelenítésével éri el, felmutatván a nyelvben rejlő történeti szemantikum keletkezésének módozatait. Magyarán szólva: a születőben lévő versnyelv felszabadítja a szó belső, történeti energiáit, s mintegy színre viszi önmaga keletkezésének a történetét. A szöveg hatásának távlat a recepcióesztétika interpretációjában nyilván a befogadás aspektusának az egyidejű vizsgálatával egészülne itt ki, s ez igényelné az olvasás történeti horizontján annak a kérdésnek a szemmel tartását, hogy a jelölők rendjei között létrejövő irodalomtörténeti dialógust milyen műfaji, nyelvhasználati, interpretációs feltételek teszik lehetővé. Ha nem csalódom, a modernség négyfázisú korszakretorikája szerint a bekövetkező megértés eseménye az értelmezett szövegek párbeszéd-képességének teljesítménye az adott intertextuális térben, s így elválaszthatatlan attól a hatástörténeti folyamattól, amelyet Gadamer egyik írásában inkább létnek tekint, mint tudatnak. A lehető legtávolabb álljon tőlem, hogy olyasmit kérjek számon a kötet szerzőin, amelynek elvégzését nem tekintették saját feladatuknak. Talán az is nyilvánvaló, hogy a korszakretorika használatával kapcsolatos megjegyzéseim távolról sem valamiféle egységesítést céloznak, csupán arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy a kötet műértelmezéseinek az irodalomtörténeti távlatba helyezése igényli a fenti kérdések rendszeres végiggondolását, amennyiben a kutatócsoport tagjai közül többen használják a szóban forgó korszakretorikát.

E terjedelmét tekintve is kihívást jelentő kötet értékes hozzájárulás a tudományos utánpótlás képzéséhez. A tanulmánykötetben megtestesülő közös poétikai gondolkodás kibontakoztatása a lírakutatás területén méltó célkitűzés.

HATÁRÁTLÉPÉSEK. SZÍNHÁZ
– ÉS IRODALOMTUDOMÁNY KÖLCSONHATÁSA
(P. MÜLLER PÉTER: TEST ÉS TEATRALITÁS. BALASSI KIADÓ, 2009.)

A test kultúraalkotó szerepének az elfojtása után úgy látszik, mintha a test felszabadításának a szellemi korszaka köszöntött volna be a társadalomtudományokba a legutóbbi két évtizedben. A kilencvenes évek elejétől válik a kultúrákutatók egyik kitüntetett területévé a test, mint a jelentésadás anyaga és médiuma. Hazai viszonylatban a színháztudomány és a lélektan, valamint a társadalmi nemek tanulmányozása tett a legtöbbet a mellőzött test újra felfedezéséért. P. Müller Péter munkája azért is különösen becses vállalkozás, mert határterületeken helyezkedik el, s tudományközi összefüggések feltárására tesz kísérletet. A kötet első mottója Jacques Derridától való, s aligha cáfolható: „Amit a testről mondhatunk, az igaz a színházra is.” P. Müller Péter a teatralitás fogalmát a színháznál jóval szélesebb értelemben használja, s ez a törekvése feltétlenül üdvözlendő. Az értekező a filozófia, a lélektan, a szociológia, az antropológiai, a kultúratudomány szaknyelvéből merít fogalmakat a test megközelítéséhez. A szerző a test és a teatralitás összefüggéseire összpontosít, de a könyv öt fő fejezetének a kiindulópontja rendszerint a test, erre helyeződik nagyobb nyomtaték a részletes kifejtés során. Az első rész filozófiai testkonceptiókat tárgyal, a második antropológiai, szociológiai, a harmadik színháztudományi összefüggésekben taglalja test és teatralitás kapcsolatát, a negyedik a halál és a holttest reprezentációit vizsgálja kultúratudományi keretben, az ötödik rész drámaelemzéseket tartalmaz.

A teatralitás és a test szoros kapcsolatát az értekező mindkét fogalom távlatából igazolja. Egyfelől meggyőzően érvel amellett, hogy a színházművészet poszt-dramatikusan idősorában az irodalomról a testre helyeződik át a hangsúly, másfelől rámutat a test társadalomtudományi kutatásának az időszerű kérdéseire, a test szociológiai, antropológiai, kultúratudományi, lélektani és bölcséleti elemzésének a lehetőségeire. Ebből is látható, hogy a monográfia viszonylag tág keretben vizsgálja a test és a teatralitás összefüggéseit, s amint ez már ilyen esetekben lenni szokott, a különböző tárgyrétegeken használatos fogalmak és elemzési szempontok áthelyezése jelenti a méltó szakmai feladatot a dolgozatíró számára. P. Müller Péter vállalja

a módszertani kezdeményezést, s az ezzel szinte szükségképpen együtt járó kockázatot. Ezt a kutatói érdekeltséget a magam részéről nagyra értékelem, éppen ezért minden további megjegyzésem, javaslatom olyan kiváló munkának szól, amelynek a szerzője messzemenően tudatában van a határtapasztalatok értelmezésének a kihívásaival.

A teatralitás „ellenáll az értelmes elbeszélésre történő redukciónak” – idézi a dolgozatíró Samuel Weber megállapítását, s az alábbi, kissé talányos megfogalmazással egészíti ki: „noha a test beszél, maga a test elbeszélhetetlen.” E két paradoxon meghaladására az értekező eredményes kísérletet tesz, az esetek döntő többségében sikeresen és magas színvonalon oldja meg a tudományközi közvetítés feladatát. Köszönhető ez annak a higgadt mértéktartásnak, amellyel P. Müller Péter szigorúan megvonja szakmai illetékessége határait, s ami azon túl helyezkedik el, arról nem kíván érdemben nyilatkozni, többek között a test teológiai vonatkozásairól, vagy a testképzetek pszichológiai jelentéséről. Noha nem minden részletkérdésben osztom a szerző álláspontját, kritikai észrevételeim tételes megfogalmazása előtt le kell szögezmem, hogy a munka elsődrendű, tehát főbb probléma felvetései alaposan átgondoltak, az esetek döntő részében termékenyek, megoldási kísérletei pedig meggyőzőek.

A monográfia főbb koncepcionális kérdéseit illetően csakis üdvözölni tudom P. Müller Péternek azon törekvését, hogy *játékba hozza a nyelv analógiáját a test megközelítésében*, s megkísérli az utóbbit jelölő rendszerként értelmezni. A monográfia fő célkitűzését tekintetbe véve értelemszerűen nincs mód arra, hogy a test és a nyelv között létesíthető lényegesebb összefüggések részletesen kifejtve kerüljenek szóba. P. Müller Péter e kétféle médium közös vonását az anyagszerűségben látja. A nyelv materialitásának a mibenléte messzire vezető kérdés, s a maga retorikai, bölcséleti összetettségével aligha kísérrelhetette meg a dolgozatíró a válaszádat, hisz nem ez áll érdeklődésének a homlokterében. Annyit talán mégis érdemes itt megjegyezni, hogy már az sem magától értetődő, milyen értelemben tekinthető a nyelv médiumnak – magam legalább így vélem. A nyelv materialitása korántsem adott, sőt az egyik legfogasabb kérdések egyikének éppen az számít, hogyan ragadható meg a nyelv anyagszerűsége. Viszonylag egyszerűbb jelenség a látható nyelv materialitása, például az írott betűk a papírlapon, vagy a vésetek a kövön, de már a jelentésalkotás ebből adódó különbsége korántsem az, a médiumok közötti átmenet ismert akadályairól nem

is szólva. Az értekező, aki az írott nyelv megszólaltatásának a lehetőségeit mérlegeli, korántsem magától értetődően hozza meg a döntését hangos vagy néma olvasás között. E hevenyészett példák elvezethetnének akár a *Hypogramma és inskripció* című tanulmányig, amelyben Paul de Man a nyelv fenomenalitását nem képzetfelidéző képességével, hanem az arcadással, a materialitást pedig nem a hangzó vagy látható nyelv anyagszerűségével, hanem az ablaküvegen megjelenő szöveggel azonosítja, ami valójában nem más, mint a vers szövegének önmegjelenítése a költeményben. A fenti megjegyzések pusztán azt voltak hivatva érzékeltetni, hogy a test nyelvi jelrendszerként történő felfogása szerteágazó elméleti kérdések sokaságát veti fel, de ezek rendszeres tárgyalása nem várható el ettől a munkától, mert nem ez a kérdés áll érdeklődésének a homlokterében.

Teljes mértékben azonosulni tudok azzal a megközelítéssel, amely szerint a színjátszás „hozzájuttat a határátlépés, átváltozás, önmegsemmisülés és önúj-rateremtés tapasztalatához” (5). Azzal egészíteném ki ezt a tételt, hogy nemcsak a színjátszás, de az irodalmi *olvasás* esetében is jogosult a transzgresszió antropológiai tapasztalatának feltételezése. Meggyőződésem szerint a nyelvi műalkotás befogadása performatív tapasztalat, átváltoztató esemény. Éppen ezért nem tartom minden tekintetben meggyőzőnek, amit az értekező a testtel szemben állít a nyelv anyagságáról, amelyet adottságnak tekint. A nyelv referenciális működésének és anyagszerűségének az összekapcsolása is több kérdést vet fel. P. Müller Péter szerint „a nyelv esetében a közvetlenül érzékelt anyagi tényezők (akár a beszédben, akár az írásban) nem hordozzák a referenciális funkciót, hanem a konvenció az, amely bizonyos kimondott/leírt jelcsoportoknak adott jelentéstartalmat tulajdonít.” (6) Magam úgy vélem, hogy nem teljesen megalapozott a konvenció megléte, illetve hiánya alapján különbséget tenni a jelentő nyelv és a test között a művészetek közegeiben. A dolgozatíró a konvencióval magyarázza az érzékelhető szavak, a nyelv anyagszerűségének a jelentését. Önkéntelenül is felvetődik a kérdés: milyen konvenció alapján teremti meg például Tóth Árpád jelzője a hamvas út képzetét? „Előttünk már hamvassá vált az út / és árnyak teste zuhant át a parkon.” A költemény ismert sora a jelentő hasonlósága alapján felidézi, felforgatja, s végül kioltja a referenciális jelentést, miközben katakrétikus értelmet létesít. Az olvasó ez utóbbit mégis úgy érzékeli, mint szó és dolog azonosságának a megkísértését, a külső megjelenés és a nem érzékelhető belső egységének a helyreállítását a nyelvben.

A nyelv esetében a konvenció nem az önmagával azonos jelentés biztosító, hanem a létesülő jelentés elkülönбözödésének a lehetőségi feltétele. A konvenció önmagában nem képes elhatárolni a nyelv jelentéssalkotását a test szemiozisztól. A szavak konvencionális jelentése nem tekinthető adottnak és magától értetődőnek, mint ahogy a test anyagságának mibenléte is kérdéses, ahogy erre a dolgozatíró helyesen rámutat.

P. Müller Péter szemben az esszencialista felfogással, amely szerint a test állandó, szilárd és rögzített, a konstrukció-elmélet álláspontjára helyezkedik, tehát a testet „változékonnak, változásban levőnek, a társadalmi szocializáció és az egyéni önmegértés eredményeként létező dolognak” tekinti (6). Lényegében egyet tudok érteni ezzel a megközelítéssel, mivel nem áttetsző jelrendszernek, de médiumnak tekinti a testet.

Rendkívül körültekintő a test és a teatralitás lehetséges összefüggéseinek a filozófiai-bölcseleti megalapozása a könyvben. Különösen magvas a test fenomenológiájának elemzése. Az értekező szorosan kapcsolódik ehhez a bölcseleti hagyományhoz, s ezáltal nyílik lehetőség arra, hogy jelesül Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault és Judith Butler testről alkotott nézeteit együtt tárgyalja. P. Müller Péter a fenomenológia kiindulópontját tekinti – teljes joggal – a testben rejlő teatralitás megjelenítése és értelmezése szempontjából relevánsnak. Magától értetődő, hogy nem lehet célja ennek a dolgozatnak a test fenomenológiájával összefüggő kérdések kiterjedt és részletes tárgyalása, ennek ellenére, különböző mértékben bár, de szó esik interszubjektivitás és testiség viszonyáról, érzékelés, affektivitás, gondolkodás és test összefüggéseiről. A dolgozatíró kiemeli az interszubjektivitás husserli értelmezését, amely „a saját testnek a tapasztalatát összekapcsolja a másik embernek a tapasztalatával, hangsúlyozva, hogy a másikhoz ezen a tapasztalaton keresztül vezet az út” (17). E kölcsönösségben ismeri fel P. Müller Péter a „teatralitás kettős feltételét: a játszó és az észlelő [...] egymás feltételezését” (17). Az értekező a fenomenológia számos testre vonatkozó kérdése közül az észlelésre fordít kitüntetett figyelmet. Ez a döntés nagyon is indokolt. A mértékadó fenomenológia-történetek közös kiindulópontja szerint ugyanis a személyes testi tapasztalat észlelése és értelmezése meghaladja a szubjektum-objektum kettősséget: a tudat zártságából a szubjektum a test által jut ki a világba, s jut el a másik emberhez. A test medialitása már ebben az összefüggésben is felszínre kerül, amennyiben a test, mint az észlelés szerve, nem választható el az észlelés tárgyától, amely

másfelől nem pusztán tárgyi jellegű (*Körper*), hanem alanyi, eleven (*Leib*). A másik test (*Körper*) észlelése különbözik a saját test (*Leib*) megtapasztalásától, amely alapját képezi az „én”-en belüli interszubbektivitásnak. P. Müller Péter helyesen állapítja meg, hogy Husserlnél az emberi test „ebben a kettősségben, a *Leibkörper* összefüggésében létezik és működik” (18). Ezt a tételt azzal lehet kiegészíteni, hogy a testi öntudat nem adott az *Eigenheitsphäre*-ban, hanem mindig akcióba és percepcióba ágyazott. Ebben a vonatkozásban lesz elsőrendűen fontos a jelenvalólét heideggeri elemzése, amely az objektum és szubjektum kettősségének, szembenállásának a meghaladására irányul. E szerint a megértés immár nem a szubjektum meghatározott tárgyakhoz történő megismerő viszonyulása, hanem, a „világban benne lét”, a „*Dasein*”, a jelenvalólét kategoriális alap meghatározottsága.

P. Müller Péter csatlakozik ahhoz az értelmezői hagyományhoz, amely szerint Heidegger filozófiai diskurzusa elrejtja a testre vonatkozó kérdést. A dolgozatíró azokra a szöveghelyekre utal, amelyekben vonatkoztatási pontként érzékelhető a test jelenléte az eszközökkel folytatott foglalatatoskodás során. Magam úgy vélem, hogy Heidegger közvetlenül is tematizálja a test kérdését, elsősorban a *Zollikoni szemináriumok* során. Amint azt az utóbbi évek ide vonatkozó kutatásai megállapították, Heidegger itt megkísérli megkülönböztetni mennyiségi, kvantitatív tulajdonságok alapján a hús-vér mivoltában vett test és a fizikális test határait. Heidegger szerint nem lehet dolog a hús-vér test: „A hús-vér mivoltában vett test persze nem dolog, nem is fizikális test, minthogy a hús-vér test annyit tesz, hogy mint ilyen test éppen mindenkor az én testem. A hús-vér test testet öltése/megtestesülése (*das Leiben des Leibes*) létem módozatából határozódik meg. A test testet öltése/megtestesülése ez által a jelenvalólét egy módja.”³⁸⁰ Ez a megfogalmazás azt sugallja, hogy a kétféle test között minőségi különbség van, „a test testet ölt.” Mindenkor önmagunk (*das jemeinige Selbst*) jelenléte és térbeli kiterjedése ebben az értelemben a hús-vér test megtestesülése (*das Leiben des Leibes*). Az „önmagaságot” Heidegger később utolérhetetlen tömörséggel fogalmazza meg: „A magáért viselt gondban képződik az önmaga.”³⁸¹ A fenti fejtegetéseket azzal a megállapítással összegezném, hogy

³⁸⁰ Heidegger, Martin: *Zollikoner Seminare* (1965). Kiad. M. Boss Klostermann Verlag. 1994. 113. p.

³⁸¹ Heidegger, Martin: *Augustinus und der Neuplatonismus* [1921]. In. *Phänomenologie des religiösen Lebens*. Kiad. C. Strube G.A. 60. kötet, Klostermann Verlag. 1995. 245. p.

Heidegger a test-lélek szembenállását meghaladva anti-karteziánus fordulatot hajt végre a testről szóló filozófiai diskurzusban.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni Heidegger filozófiájának a jelentőségét a disszertáció fő témájának a szempontjából. Heidegger a *Dasein*-t a test viszonylatában is elgondolhatóvá teszi, s ebben a vonatkozásban is felmutatja a „jelenvalólet” mássá válásának lehetőségét. A német filozófus szerint kiterjedt egzisztenciánkban vagyunk legsajátabban jelen, de mindig csak a szüntelen önmagunk felé fordulásban, anélkül, hogy teljességgel önmagunknál lennénk. Kétségtelen, hogy Heidegger a testiesen is elgondolt ember addig ismeretlen fogalmát alkotta meg. Vajon Heidegger filozófiája alapján felvethető-e a teatralitás kérdése? Közelebből az, hogy a színházi helyzet milyen értelemben határozza meg ezt a létezőt? A *Dasein* térbeli meghatározást foglal magában, de mit jelent valójában itt az ember térbeliesülése? Hogyan ragadható meg ennek a helyszínnek az értelme? Hol az állandó kívül levésben lévő egzisztencia helye a világban? Hangsúlyoznom kell, hogy nem hiányérzetemnek kívántam hangot adni az előbbi tűnődéssel, mivel ezen a területen a filozófiatörténeti alapkutatások is meglehetősen hiányosak, s P. Müller Péternek nem volt célja a kérdés teljes körű filozófiatörténeti áttekintése. Le kívánom szögezni, hogy a dolgozatíró alapos elemzést készített mindazokról a bölcséleti kérdésekről, amelyek a téma szempontjából elsődleges jelentőséggel bírnak.

Kiemelkedően jól sikerült fejezete a könyvnek, Foucault munkásságának a lényegre törő bemutatása. A hatalmi intézményeknek alávetett, felügyelet alá helyezett, közszemlére kitett test, az átalakított, a mássá váló test, a társadalmi nemi konstrukció problémája egytől egyig szorosan kapcsolódik a teatralitás kérdéséhez. Hasonlóképpen magvas fejtegetések olvashatók a monográfiában a látás fenomenológiájáról, elsősorban Merleau-Ponty gazdag és sokrétű filozófiájáról, amely felfedezés értékű megfigyelésekkel szolgál a test és a teatralitás értelmezéséhez.

Való igaz, test és tudat végletes szétválasztása eredményezte a nyugati filozófiában, hogy kialakult az absztrakt individuum képze, melynek a test nem vált részévé. A kortárs konstrukció-elméletek értelmezése szerint a test szubjektumalkotó tényező. Kultúratudományi távlatból a test a maga sokféle kontextusával együtt valóban lehatárolhatatlan fenomén, akárcsak a teatralitás, amely a színházművészetet kétségtelenül meghatározza, de ennél jóval szélesebb hatókörű jelenség. Eseményszerű cselekvések a nyilvánosság egyéb

közegeiben is lejátszódnak, ezért a színjáték teatralitása nem választható el élesen a performativitás egyéb színtereitől és történeteitől. P. Müller Péter ebben a szélesebb értelemben tárgyalja a teatralitás jelenségét. A kultúratudományi szemlélet jelöli ki gondolatmenetének az irányát, s teremti meg test és teatralitás vizsgálatának a változó kontextusát a dolgozatban.

Széles körben elfogadott, jellegzetes álláspontot képvisel P. Müller Péter, amikor kijelenti, hogy „a színházi intézmény közegében és az azon kívül megjelenő teatralitás között nem vélelmezünk radikális különbséget.” Véleményem szerint itt nem elsősorban a fokozati különbség a mérvadó, hanem az értelmezés hagyománya, amely bizonyos tekintetben maga is intézményként fogható fel. A színterek mint intézmények értelmezési keretet jelentenek, s meghatározzák, hogy a befogadó, a néző milyen módon hajtja végre a jelentésalkotást. A testi megnyilatkozások alapvetően a művészetinek számító közegek függvényében válnak esztétikailag értelmezhető tapasztalattá. A test mediális közvetítettségére irányuló reflexió a jelentésalkotás egyik fontos mozzanata. Ez a megértési mozzanat elválaszthatatlan a teatralitásnak teret adó intézményektől.

A test minden összefüggésben figyelmet kap a kötetben, s a teatralitás sem marad háttérben. P. Müller Péter történeti fejtegetéseiben helyesen mutat rá, hogy határátlépés és elkülönülés összjátéka jellemzi a műfajok alakulásfolyamatát. Az előadás és a dráma történeti eltávolodása és szétválása joggal kap kitüntetett szerepet a művészi határátlépés jelenségeinek a bemutatása mellett. Az előadásról leváló szöveg mondhatni mediális közeget váltott, amikor olvasható drámaként elkülönült az irodalomban. Az előadás észlelési keretéből kiváló dráma az irodalom felől szemlélve ugyanakkor határátlépést is előidéz, amennyiben az irodalom, elsősorban az elbeszélő műfajok, a regény és a novella átalakítva magába fogadja az előadás bizonyos hatáselemeit. Meg kell jegyeznem, hogy némely színháztudományi értekezésekben az irodalmi jelzőhöz a színjátékkal kapcsolatban az „out of date”, az idejétmúlt, a korszerűtlen jelentés társul, szinte kivétel nélkül. Egyoldalúnak és történetietlennek vélem ezt a minősítést. Az irodalom teljes önállóságának az eszméje ugyanis fokozatosan veszítette el érvényességét a 19. század végétől kezdve, s napjainkban aligha tartható fenn. Véleményem szerint az irodalom és a performativitás nem szembenálló, de egymást feltetelező fogalmak, ebből következően *a színjátszás és az irodalom viszonya is újraértést kíván*. Az irodalom esztétikai hatáslehetőségeit tekintve nem

szükségképpen ellentéte az előadásnak a médiumközi átmenetek versengésének a művészeti korszakában. Példaként említhetem azt a 20. századi regényformát, amely kísérletet tesz a nyelvi kifejezés határainak meghaladására, amikor a színjáték bizonyos hatáselemeit felhasználva *eseményként* viszi színre a test fenomenóját. A magam részéről *narratív előadás*nak nevezem ezt a poétikai alakzatot.

A művészi határátlépés jelensége az irodalomban is teret nyert, többek között a teatralitás hatáslehetőségeinek a kiaknázásával, ezért is látszik időszerűnek újragondolni előadás és irodalom viszonyát. Derrida megragadó elemzéseiből ismerhetjük az ellentétes viszonyfogalmak természetét, s a szembeállítás gondolati műveletét, amelyben az egyik fogalom a másik lehetőségi feltételévé válik. A barkácsoló szellemi alakjának a megteremtéséhez mérnökre is szükség van, aki a maga tiszta valójában szintén a diskurzus rendje szerint megalkotott létező. A dekonstrukció távlatából úgy látszik, hogy az előadás felmagasztalásához az irodalom fantomjának a megalkotása teremt alapot, amely uralkodik a színjátszás fölött, mono-mediális eszközeit ráerőlteti az előadásra, s gátat szab a test performatív megmutatkozásának. Az irodalom mint gyarmatosító, s a színjátszás mint elnyomott, amely a művészi autonómiáért vívja a maga harcát, nos, úgy vélem, ez a koloniális szereposztás kissé idejétmúlt a kortárs művészeti gyakorlatot tekintetbe véve. Másfelől a kultúratudományi szemlélet térnyerésével az irodalomelmélet sem különül el élesen a színháztudománytól, amennyiben rendszeresen reflektál, való igaz, nem minden esetben a maga jelentőségének megfelelően a művészeti határátlépések és elkülönülések összjátékának jelenségeire. A médiumok közötti átmenetek értelmezése azonban nem a korábbi szerepek felcseréléséhez, de szerencsés esetben színház- és irodalomelmélet határainak az átlépéséhez vezet, amely meghaladja a gyarmatosító szemléletet. Meggyőződésem, hogy a teatralitás irodalmi megjelenési formáinak a megragadása színházelméleti fogalmak, elemzési szempontok áthelyezését igényli az irodalomtudomány területére, és viszont.

Az eddigiek alapján az is látnivaló, hogy a test és a teatralitás antropológia vonatkozásai megkerülhetetlenek. P. Müller Péter helyesen állapítja meg, hogy a test észlelésének elsődleges közege a látás a színházi helyzetben, ahol a színész nem megalkotja a szerepet, hanem mintegy a szerep médiumává válik, kiszolgáltatva saját testét mások tekintetének. A színpadon lezajló performatív események reflektált közegben fejtik ki hatásukat. A testi lét

meghaladhatatlan meghatározottságai a teatralitás nem színházi közegeiben is megmutatkoznak, az embernek arra irányuló hasztalan törekvésében, hogy a reflexiót megelőzve érzékeli a testet, megpillantsa a maszk mögötti arcot, megtapasztalja a kifejezés előtti világot a maga közvetlenségében.

P. Müller Péter értelmezésében jelen van az antropológia távlata, s ennek köszönhetően képes rámutatni fontos összefüggésekre. Mindenekelőtt arra, hogy az élet megalkotásának igénye nyilvánul meg az önmagunkkal való törődés formáiban, az ember arra irányuló törekvésében, hogy elsajátítsa magát. Való igaz, a társadalmi nem megalkotott jellegének tételezése is szorosan kapcsolódik a teatralitás kérdéséhez. P. Müller Péter különös árnyalt megállapítása szerint: „A stabilnak látszó korpusz a társadalmi nyilvánosság terében olyan metamorfózisok ütközőpontja és felülete, mint amilyen megragadhatatlanul tűnékeny alakváltozásokon megy át a színjátékos teste a teatralitás ideiglenes keretében” (45). Ezen a ponton meg kell állnom, hogy rögzítsem: az imént idézett megfogalmazáshoz hasonló összetettség, érzékletesség és fogalmi pontosság jellemzi az értekező nyelvhasználatát.

A monográfia leginspirálóbb fejezetei termékeny kapcsolatot létesítenek távolinak látszó elméletek között. P. Müller Péter meggyőzően mutat rá jelesül Butler, Turner és Iser performativitás fogalmának az érintkezési pontjaira. A butleri társadalmi nem eljátszást és újrajátszást feltételez, olyan jelentéstelített közegben, ahol az ismétlés a performatív cselekvés legitimációjának hétköznapi és ritualizált formája. Ezzel mutat hasonlóságot a színrevitel Iser adta értelmezése, mely szerint önmagunk eljátszásával szembesítjük önmagunkat önmagunkkal. Az ember a maga meghatározhatatlanságából következően azért viszi színre az elérhetetlenséget, hogy megtapasztalhassa „önmaga önmaga általi birtokolhatatlanságát.”

A performativitásra vonatkozó elképzelések fenti összefoglalásából az is látható, hogy tudományközi megközelítés érvényesül a monográfiában. P. Müller Péter számos árnyalt elemzése igazolja, hogy jártas több szakterületen. A kínáló példák közül megemlíteném a rituális folyamatban résztvevő test megközelítését a kulturális antropológia távlatából, vagy a testen keletkező társadalmi nyomok szociológiai kutatásainak összefoglalását. Ide tartozik még a teatralitás jelenségéhez kapcsolódva a test használatának a szabályozása a társadalmi nyilvánosságban, a társas érintkezésben. Az értekező behatóan foglalkozik a testi viselkedés társadalmi normáinak a kérdésével, s azok teátrális vonatkozásaival. Jól illeszkedik a gondolatmenetbe látott test

és a testbe zárt szubjektum közötti összefüggés felvázolása: „a lelkiismeret kialakulásában, a szubjektum létrejöttében a „nézve levés”, a megfigyeltség állapotának a tudata, egy a teatralitás körébe vonható tapasztalat is szerepet játszott” (77).

A könyv szélesebb kitekintésű fejezetei általában elmélyítik a tárgy sokoldalú megközelítését. Jó példaként említhetem ezzel kapcsolatban a testről alkotott kép változásainak nyomon követését, amely elvezet a test bezáródásához a 19. század végén. Hasonlóképpen eredményes a hétköznapiakban jelen lévő teatralitás legismertebb formáinak tárgyalása, így többek között a nyilvános megjelenés, az öltözködés, az arcöltés s a különböző testi megnyilvánulások fegyverezésének bemutatása szoros összefüggésben a társadalmi nyilvánosság szerkezet változásával.

Előfordul, hogy némely okfejtések ugyan nem hatnak kiterőként, de viszonylag kevés relevánsnak tekinthető tudományos tanulással szolgálnak. P. Müller Péter helyesen teszi, hogy a laikus vélekedések horizontján is megjeleníti a test és teatralitás kapcsolatát. Köztudomású, hogy a színészek testi átváltozásához kapcsolódó előítéletek mennyire erőteljesen jelen vannak az átlagnéző gondolkodásában, ezért ez a közeg sem hagyható figyelmen kívül a tárgy megközelítésében.

A monográfia áttekinthető szerkezetű, de módszertana, felépítése és gondolatmenete korántsem mondható szokványosnak. P. Müller Péter tudatosan szakít az ismeretek fokozatos felhalmozásáról, s folyamatos megerősítéséről szőtt módszertani elképzeléssel: „Az egyes részekben belül egymást követő fejezetek folytonosan relativizálják a korábbi nézeteket és kijelentéseket, mindig elmozdulást jelentenek a korábbi nézőpontokhoz, megközelítési módokhoz képest. Ennek az állandó elmozdulásnak (elmozdításnak) a célja az, hogy ne jöjjön létre egy lezárt szerkezet, egy kerek gondolati építmény, hiszen ez a választott témától egyrészt idegen, másrészt épp a téma jellege ezt a fajta törekvést hiteltelenné is tenné” (12). E módszertani célkitűzés megalapozottságát messzemenően igazolja a monográfia. P. Müller Péter teljesítményéből nem von le semmit, hogy valóban minden újabb fejezetben módosítja, átértelmezi a korábban mondottakat, sőt, éppen ellenkezőleg, inkább meggyőzőbbé teszi a munka tudományos eredményeit.

A kötetben elvétele akad olyan átfogó igényű megállapítás, amely alaposabb kifejtést érdemelne. P. Müller Péter nagy ívű megállapításai általában meggyőzőek. Példaként említhetem annak a filozófiatörténeti folyamatnak az

érzékeltetését, amelynek során a bölcselet felismeri a test jelentőségét. Ez a fejlemény voltaképpen a szellemnek alárendelt, eszközként működő, fizikai test kartézianus elképzelésének a meghaladását jelenti. A tudat immanenciájának meglapozó tétele ugyanis kizárja a testtapasztalatok elemzését. Összességében meggyőzőek az értekező összefoglaló jellegű megállapításai. Részletesebb magyarázatot igénylő kijelentéssel ritkán lehet találkozni a szövegben. Talán ilyennek tekinthető a szerzőnek az a kissé talányos megfogalmazása, mely szerint „a testre vonatkozó kortárs diskurzusok, a testtapasztalat, valamint a művészetekben megmutakozó testképzetek között feszülő ellentmondások gyakran feloldhatatlanok” (5). A testre vonatkozó tudás, a testtapasztalat és a testábrázolás között támadó feszültség valamelyest csökken adott időmet-szeten belül vizsgálódva. A művészetek befogadásának az időbeli távolságból keletkező értelmezési nehézségei viszont eléggé ismertek ahhoz, hogy itt másra kelljen gondolni.

Végző értékelésként elmondható, hogy P. Müller Péter értékes, hiánypótló művel gazdagította a színháztudomány irodalmát, monográfiájának eredményeit ugyanakkor több szakterület hasznosíthatja, így a filozófia és az irodalomelmélet.

ÁTMENET ÉS KÜLÖNBÖZŐSÉG SZEMLÉLETEK KÖLCSÖNHATÁSA A NEMZETKÖZI MAGYARSÁG- TUDOMÁNYI KUTATÁSOKBAN

A Nemzetközi Magyarásgtudományi Társaság elnökségéhez 2004-ben fordultam azzal a javaslattal, hogy két kongresszus között hirdessünk doktorjelölteknek szóló nemzetközi konferenciát. A vezetőség s a választmány egyhangúan támogatta a kezdeményezést. Az első rendezvényt hagyományteremtő szándékkal 2005-ben hívtuk létre: *A magyarásgtudomány műhelyei* (Budapest, 2005), majd ezt követte *A magyarásgtudományok önértelmezései* (Budapest, 2008) s a *Határátlépések* (Kolozsvár, 2010) című tanácskozás. E konferencia sorozat méltó folytatása volt a VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus *Átmenet és különbözőség* címmel megrendezett Doktorjelölt Szimpóziuma (Kolozsvár 2011). A konferencia szervezői az átmenet és különbözőség jelenségeinek értelmezését tűzték ki tudományos célként a résztvevők elé. A felhívás széles körben váltott ki visszhangot: képes volt megszólítani a magyarásgtudományok, az irodalom-, a nyelv-, a film-, a történettudomány s az antropológia képviselőit. A témaválasztás alapvetően nyitott kutatói szemléletet, felfedező gondolkodásmódot volt hivatva megjeleníteni az eddigi rendezvényeink során, s ezt a hagyományt követte a VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus Doktorjelölt Szimpóziuma. Ez a rendezvény beváltotta a PhD konferenciákhoz fűzött reményeinket, mert hozzájárult a Nemzetközi Magyarásgtudományi Társaság szellemi utánpótlásának neveléséhez, a magyarásgtudomány iránt érdeklődő PhD hallgatók és fiatal kutatók számára nemzetközi fórumot biztosított, felerősítette a külföldi hallgatók érdeklődését a hungarológia iránt, s ugyanakkor szorosabbá és szervezettebbé tette a Társaság és az egyetemek, illetve az új tudósgenerációk kapcsolatát.

Érdemes emlékeztetnem arra, milyen előzetes megfontolások érvényesültek kezdettől fogva a doktori konferenciák témaválasztása során. A nemzetközi tudományos eszmecserék egyik határozott célja volt, hogy ösztönzéseket adjon a magyarásgtudományi kutatások szemléleti és módszertani megújításához. Ennek szellemében a szervezők abból indultak ki, hogy a téma fölött nem rendelkezhetünk teljes mértékben, ezért nem szerencsés határozott

feladat kijelölést megfogalmazni. Hatékonyabb, eredményesebb lehet a tanácskozás, ha a tárgy megjelölése inkább heurisztikus, mint előíró. A téma kérdésként történő értelmezése, s a rá adható válasz csak bizonyos keretek között tervezhető és bizonyos mértékben kiszámítható. A téma akkor jó, ha kihívást jelent, felfedezésre ösztönöz, kérdések megfogalmazására, megtalálására sarkall. Szerencsés esetben az együttgondolkodás eseménye a téma körülhatárolása, kutatói feladattá változtatása.

Igyekeztünk minden alkalommal olyan témát választani, amely a nemzetközi tudományosság mércéjével is releváns kérdést vet fel, megragadható a magyarságtudományok különböző szakterületei számára, s nem utolsósorban képes megszólítani a PhD-s korosztályt. Figyelemmel voltunk arra is, hogy a téma kapcsolódjon az előző doktori konferenciához, s előkészítse a következő kongresszust. Gondolni kellett arra is, hogy a Társaság, mint nemzetközi intézmény keretein belül zajlanak ezek a tudományos események.

Miért bizonyult szerencsés témaválasztásnak az átmenet és különbözőség értelmezése a magyarságtudományokban? Az átmenetiség a magyar történelem egyik meghatározó tapasztalata. Az átmenetiség alakzata jól megmutatkozik a hosszú 20. században, amelyre tekintve szinte kizárólag kibontakozó folyamatok megszakadásának a sorozatát láthatjuk, háborúkat, forradalmakat, megtorlásokat, újrakezdeményezéseket, határok átrendeződését, a népesség számának, s megoszlásának a változását. Úgy tűnik, mintha egyedül az állandó rendszerváltozás, a szövetségi kapcsolatok átalakulása, s a nemzeti azonosság újraértelmezése, egyszóval az átmenetiség teremtené folytonosságot Magyarországnak, s a térség történetében. A történész-politológus Nagy Vilmos Márton tanulmányának címe figyelemfelkeltő módon fejezi ki a rendszerváltozást közvetlenül megelőző időszak átmeneti jellegét: *Moszkva helyett, Brüsszel előtt*. Az utóbbi két évtized gyökeresen átalakította a kelet-európai hatalmi viszonyokat, a társadalmi berendezkedések megváltoztak, s a magyar kultúra sem maradt érintetlen a környező országokban lezajlott folyamatok hatásaitól, illetve az Európai Unió, mint értékközösség egységesítő törekvéseitől.

Kézenfekvő, hogy a „posztkommunista” helyzet többé-kevésbé hasonló kihívás elé állította az egyes országokat a térségben, ahol bekövetkezett a tervutasításos rendszerről a piacgazdaságra történő átállás, az állampárti diktatúrától a szabad választásokon alapuló demokráciába vezető átmenet. A kultúra világában alapvetően a piaci önszabályozás elve vált a fenntartói

szemlélet alapjává, a megváltozott mediális környezetben a kereskedelmi érdek, a tömegigények kiszolgálása kerekedett felül, s mindezek hatására gyökeresen átalakult a művészet, az oktatás, s a bölcsészeti tudományok helyzete.

A humán terület új kihívásokkal néz szembe, amikor érveket keres a társadalmi környezetre gyakorolt jótékony hatásának bizonyításához. A napi érdek, s a távlatos gondolkodás általában nincs teljes összhangban egymással. Bármennyire is figyelemmel van a bölcsészet a felhasználói körre, mindig felmutat olyan közvetlen továbbhasznosításra kevésbé alkalmas eredményeket, amelyek ugyanakkor igazolják örök feladatát, a gondolkodás létjogosultságát. Mit jelent gondolkodni? Heidegger azt mondja, hogy a gondolkodás a tudományokkal ellentétben nem eredményez tudást, nem segít hasznos életbölcsetséghez, semmiféle rejtélyt nem old meg, s közvetlenül nem ad erőt a cselekvéshez. Szinte reménytelennek látszik a fordítás, az átvitel, az átmenet, ha nem bölcsészettel foglalkozó felhasználó számára akarjuk újrahasznosítani azokat a tapasztalatokat, amelyek e belátás alapját képezik. Nem könnyű érvényt szerezni a nemzetközi kutatási eredményekkel alátámasztott felismerésnek, mely szerint a humán műveltség alkotó erőket szabadít fel a környezetében. Azért érdemes a bölcsészeti tudományok innovatív potenciálját minél szélesebb körben kiaknázni, mert növeli a gazdasági hatékonyságot, javítja az élet minőségét, fejleszti az emberek közötti kapcsolattartás kultúráját, biztosítja a hagyomány folytonosságát, a múlt örökségének továbbadását. A műveltség, a beszéd, az írás s a megértés kultúrájának a fejlesztése által képessé teszi a polgárokat arra, hogy működtetni tudják a demokratikus társadalmi rendszer intézményeit, s gyakorolni tudják törvény adta jogaikat. A humán terület érték- és teljesítmény elvű legitimációs stratégiája egyre csökkenő hatásfokkal működik, amennyiben nem párosul az életvilágtól elszigetelt pozíció felülvizsgálatával. Park Soo Young: *A koreai hungarológia múltja és jövője a paradigmaváltás során* című tanulmánya felhívja a figyelmet arra a folyamatra, amelynek eredményeként a humán tudományok egyre inkább teret veszítenek a technikai tudással szemben. A tudás érvényességének élettartama ugyan mindenütt csökkent, de hiba volna a bölcsészetet a technológia területével összevetni, s az utóbbit mértékként alkalmazni, ahol azt mondják, hogy manapság csak hat hónapra érvényes tudással rendelkezünk. Érdemes emlékeztetnünk magunkat ezzel összefüggésben a történész munkájának hasznáról is nyilatkozó Szekfü Gyula álláspontjára: „A történeti személynek lehet jelentősége a nélkül is, hogy cselekedeteiből

az utókor valaminemű gyakorlati hasznót húzhatna. A nemzeti életet nem az anyagi haszon viszi előre, tovább új, szebb tájakra, hanem a közösséget érintő érzések és gondolatok gyarapítása” (Takács Izolda: *Régi nemzetképzések újraértékelése Széchenyi István magyarság-fogalma, a jelentősebb műveiből kirajzolódó nemzeti karakter*).

A rendszerváltozások után megszűntek azok az ideológiai korlátok, amelyekre Tuomas Laine-Frigren: *Socialist Community In The Making: Psychological Practice In A Beat Club* című írása emlékeztet. A szabad nyilvánosság térnyerésével a kultúra önszemléletében fordulat következett be. A művészet és a humán tudomány képviselői immár szabadon dönthetnek arról, hogy sajátjuknak tekintik-e azoknak a társadalmi feladatoknak az ellátását, amelyeket korábban, a demokratikus intézmények hiánya miatt kényszerűségből vállaltak magukra. A művészet „képviselési” szerepének átértékelődését egyesek szükségszerű fejleményként, funkció-át helyező-désként, mások veszteségként, sőt hanyatlásként értelmezik, s a hiány alakzataival írják le.

Az átmenet időszakának egyik kulcskérdése, hogyan valósulhat meg az egymástól jelentős mértékben különböző kultúrák tapasztalatának átadása a térségben, ahol az állam-nemzet fogalmát egyre inkább a kultúra és a nyelv azonosságára alapozott nemzet eszme váltja fel. Az átmenetiség jelenségeinek értelmezése a magyarságtudomány nézőpontjából elősegítheti az idegen és a saját kultúra közötti termékeny párbeszéd kialakulását, az eltérő kutatói érintettségek, beállítódások, érdeklődési irányok megjelenítését. Annál is inkább időszerű ez a tájékozódás, mert az egységesülés irányába mutató folyamatokkal párhuzamosan megerősödött a saját kultúra fenyegetettségének tudata, az ismert, az otthonos világ védelme az idegen tapasztalat elsajátításával szemben.

A nemzetközi összehasonlító távlat az egyik záloga a nyitott, reflektált, kiegyensúlyozott nemzeti önszemlélet megerősödésének. A természetessé vált többszörös kötődés, a helyi, a regionális, az országos s az európai közösséghez tartozás tudata, a vallási és etnikai közösségek rendszeres érintkezése, s az utóbbi évtizedekben lezajlott, „posztmodernnek” nevezett szemléletváltozás a korábbiaknál összetettebb nézőpontrendszert kínál az európai kultúrán belül a nemzeti különbségek megfogalmazásához.

A térség kisebbségben élő magyar közösségeire irányul a figyelem a kötet számos írásában. A történész Anssi Halmesvirta a szociológia és az eszme-

történet nézőpontjából mutatja be a határon túliak nemzeti azonosságtudatának változásait az 1989-es politikai fordulat utáni átmeneti időszakban, s meggyőzően érvel amellett, hogy az újonnan létrejött piacgazdaság viszonyai között „the reality of identity does not match with the idealised images because the post-modern identity is malleable, strained and at times utterly questioned, especially among those who live in peripheries and disadvantageous circumstances, e.g. displaced ethnic and linguistic minorities.”

A magyarságtudomány fogalma szerint megtestesíti a tudomány és kultúrák közti átmenetet. A kötet írásai a magyarságtudományok különböző nézőpontjából közelítik meg az átmenet és különbözőség jelenségeit. Balatonyi Judit a Gyimes völgye földrajzi zónájában élő etnikai és vallási közösségek ünnepi kultúráját vizsgálja, a csoportok együttélését, egymásra hatását, kulturális versengését. A különböző népcsoportok ugyanis másként értelmezik az ünnepeket, s másként viszonyulnak az ünnep reprezentatív, nyilvános eseményeihez. Az ünnepi és a mindennapi életszférák azonban nem különülnek el élesen egymástól, ezért természetes közöttük az átjárás, viszonyukra inkább az átmenet alakzata jellemző.

Műfajok s életvilágok közötti átmenetek vizsgálatára vállalkozik Csergő Melinda: *Egy kolozsvári levelezés a mindennapok tükrében. S. J. leveleinek értelmezési lehetőségei* című tanulmányában. Gyáni Gábor a mindennapok kutatásának tárgyát „az ismétlődő mindennapi élet és annak szereplői, az átlagemberek, az ő tárgyi világuk, életgyakorlatuk és mentális univerzumuk” feltárásaként határozza meg.³⁸² Csergő Melinda írása bemutatja, hogy az átlagember levelezésének tartalmi vonatkozásai, a mindennapok reprezentációi milyen sokoldalú képet adnak arról, hogyan éli meg az egyén a nagy történelmi eseményeket. A tanulmány végső következtetése szerint az önéletírással érintkező levelezés autoreflexív gyakorlata „az adott társadalmi kör hétköznapi életét meghatározta és befolyásolta [...] strukturálta a hétköznapiakat, kohéziót teremtett mindennapjaikban, a levelek érkezése, küldése, olvasása és írása a mindennapi élet kiemelkedő területét foglalta el nem csak individuális, hanem kollektív szinten is.” A mindennapi élet filmes megjelenítésének a narratív szerkezetét elemzi Ege C. Reinuma: *Connecting Dystopian Society Female Characters In The Films of Béla Tarr* című tanulmánya. A fiktív, a valós és az imaginárius közötti átmenet eredményezi Tarr Béla filmjeinek nézőre gyakorolt

³⁸² Gyáni Gábor: *A mindennapi élet mint kutatási probléma*. Actas, 1997/1, 151. p.

jellegetes hatását. Bizonytalanná válik a néző és a szereplő világa között húzódó határ: „Characters [...] can erase the line between real life and cinematic reality, giving opportunity to audience to identify itself as a part of film and through the characters the space of film widens itself.” A környező világ idegensége a szereplőket feloldhatatlan magányra kárhoztatja. Az elveszettség érzete határozza meg a szereplők alaphangoltságát. A test tapasztalatának közvetítése a mediális kultúratudományok egyik fontos érdeklődési területe. A belül zajló lelki küzdelmek megjelenítése, láthatóvá tétele az arcokon, a tekintetekben, a mozdulatokban Tarr filmjeinek a megkülönböztető vonása.

Az anyanyelvet övező kultúra tereinek tanulmányozása a nyelvészet egyik időszerű feladata, s különösen fontos vállalkozás a soknyelvű és soknemzeti-ségű régiókban. E szemlélet hatja át Gleb Pilipenko: *A vajdasági magyarok nyelvi helyzete, különös tekintettel a szerb és a magyar nyelv használatára* című tanulmányát. A Vajdaság nemzeti összetétele évszázadok során alakult ki, s napjainkban a 2 milliós összslakosság az alábbi százalékos megoszlást mutatja: szerbek 65,05%, magyarok 14,28%, szlovákok 2,79%, horvátok 2,78%, jugoszlávok 2,45%, montenegróiak 1,75%, románok 1,5%, ruszinok 0,77%. A szerző arra figyelmeztet, hogy az 2011-ben elvégzett népszámlálás szerint Szerbia teljes lakossága, vagyis mind a szerbek, mind a kisebbségek lélekszáma folyamatosan csökken. A magyar nyelv a szerb mellett él, s a vajdasági magyarok körében is számolni kell az interferenciahatásokkal. A szerző a „kölcsonös interferencia” jelenségeire hívja fel az olvasó figyelmét. Érthető okokból a vajdasági magyarok nyelvi vizsgálatainak döntő részében a magyar nyelv áll előtérben, de a vajdasági magyarok szerb nyelvhasználatában bekövetkezett változásokat sem hagyhatja figyelmen kívül a kutatás. Az elsajátított szerb nyelv hatásával magyarázható, hogy a *sok, néhány* szavak után a névszó olykor többes számban áll a vajdasági magyarban. Fordított irányú hatásként említhető, hogy a nem visszaható magyar igék mintájára esetenként eltűnik a szerb visszaható névmás. A tanulmány meggyőzően igazolja, hogy az érintkező nyelvek ki vannak téve a „kölcsonös interferenciának”, amelynek mértéke a szociokulturális változók függvénye.

A kisebbségben élő magyaroknak a nyelvi hiány jelenségével is számot kell vetniük. Különösen a magyar szókincs sínyle meg, hogy például Szlovákiában a legtöbb szaknyelv intézményes keretek között nem művelhető magyar nyelven. Hoboth Katalin: *Tankönyvértékelés az átmenetiség és különbözőség tapasztalatainak tükrében* című tanulmánya eszméltető tényeket,

összefüggéseket tár fel. Állítása szerint a gyakorlatban elvétve jelennek meg magyar nyelvű szakfolyóiratok, szakközlemények, a publikációk általában szlovák nyelvűek. A kétnyelvű szakemberek nem sajátíthatják el intézményes keretek között a magyar terminológiát. A nyelvi hiány egyfelől a szókészletre vonatkozik, másrészt a szakemberek hiányos nyelvtudását jelenti.

A „nyelvi ideológia” különösen fontos kérdése a román-magyar együttélésnek. A kultúrák és nyelvek közötti átmenet egyik érdekes jelensége, ha a többséghez tartozók, akik a nemzeti kisebbség nyelvét második nyelvként használják, vállalkoznak az idegen nyelv elsajátítására. A magyarul tanuló románok indíttatásának, kulturális hátterének, s nyelvhasználatának a vizsgálata a magyarságkutatás jórészt feltáratlan területére vezet. Kiss Attila Gyula: *Hungarian as a Second Language in Oradea/Nagyvárad: Cultural Reflexions and Language Ideologies* című tanulmánya a nagyváradi viszonyokat elemzi tárgyyszerűen. Annak ellenére, hogy a kisebbségek nyelvhasználati jogait a román törvények biztosítják, például az utcanevek feliratai kétnyelvűek, s a közhivatalokban elvileg használható a magyar nyelv, a hétköznapi életben a jogok nem gyakorolhatók a maguk teljességében. A román nemzeti és helyi média erős gyanakvással kezeli a kétnyelvűséget. Az államnyelv pozíciója meghatározó Romániában, a kormányhivataloknak, az oktatásnak, s a rendfenntartó erőknél köszönhetően. A helyi románok magyar nyelvtanulása ebben a közegben meglehetősen furcsa, sőt meglehetősen gondolatnak számít. A magyarságtudomány is sokat tehet azért, hogy magától értetődővé váljon a különbözőség méltánylása a nemzeti kultúrák együttélésében. (Maria Puca: *Hungarian Studies As Means Of Appreciation Of Diversity*.) Különösen fontos volna, hogy e belátás érvényesüljön a délszláv térségben, ahol Ivo Andrić hídja a kilencvenes években a kapcsolatteremtés jelképszerű romhalmazává vált. Patócs László írása szerint a délszláv háború hatására a vajdasági magyar irodalomban bekövetkezett perspektívaváltás – többek között – a nemzeti gyűlölködés elutasításában, a balkáni kulturális tér fölbomlása ellen irányuló gesztusokban, a nyelvek, kulturális tapasztalatok és világlátások közötti különbözőség értékhordozó szerepének a hangsúlyozásában jelentkezik.

A konferencia fő témáját az irodalmárok rendkívül változatosan közelítették meg. Fleisz Katalin: *A köztesség terei. Reflexiók medialitás, kultúra, valamint az irodalom viszonyáról* című írása széleskörű áttekintést ad a technikai médiumok s az irodalmi kifejezésformák kapcsolatáról. A szerző a kérdés antropológiai vonatkozásait helyezi előtérbe, s ebből a távlatból a közvetítés

olyan intermediális esemény, amely lehetővé teszi az én színrevitelét, s új tapasztalatokkal bővíti az ember önmegjelenítésének, önértelmezésének a határait. Fleisz Katalin kapcsolódva K. Ludwig Pfeiffer nagyhatású könyvéhez³⁸³, rámutat arra, hogy napjainkban „a mediális vonzerő [...] azokban a határokat romboló konfigurációkban rejlik, amelyek képesek módosítani az olyan társadalmi különbségtételeket, mint valóság és illúzió, hitelesség és kód, tapasztalat és szimuláció, »önmagaság« és társadalom, felszín és mélység, racionális és affektív.” A szerző a térhoétika tudományközi szempontrendszerével közelíti meg a nyelv közvetítő alakzatait, jelesül Krúdy metafora alkotását, amely a „vakság és a látás határán álló átmeneti fenomén”, az írott nyelv beszédszerűsége pedig valójában „a beszéd elevenségének tükrözése, prezenciából önmaga ürességéhez közelítő írástér.”

Az irodalomtörténeti folyamatok, kánonalakító törekvések ideológiai alapjainak a feltárására vállalkozik Brutovszky Gabriella értekezése, melyben a kuruc költészet megítélésének változását vizsgálja a kánonok kölcsönhatására irányítva a figyelmet. Éles a különbség a Thaly Kálmán által megteremtett „kuruc nemesi romantika” vagy az azt üldöző „népi kuruc romantika” szemlélete között. Thaly Kálmán a nemzeti romantika eszményének jegyében felmagasztalta, újraírta s bővítette a kuruc-szabadságharc költészetének örökségét. A marxista ideológia a kuruc költészetet a történetietlen népi-függelenségi hagyomány szolgálatába állította. Thaly az 1848-as forradalom és szabadságharc eszméit vetítette vissza a kuruc korba, a marxisták az osztályharc ideológiáját s az eszményített plebejus-népi szemléletet. A fent vázolt ellentétes nézetek határozták meg az irodalomtörténet-írás folyamatát, az oktatás pedig ezeket a szemléletformákat adta tovább. A kuruc költészet eszmei és ideológiai szempontból heterogén anyagot ölel fel, ezért szerencsésebb körülírással megnevezni, s a kuruc küzdelmek korának költészetéről beszélni.

A konferencia alap gondolata megjelent a műfajok közötti átjárás, átmenetiség jelenségeinek az irodalomtörténeti megközelítéseiben. Hriczó Ágnes: *Műfaji metamorfózis a barokk irodalomban* című értekezése azt a felismerést választja kiindulópontként, mely szerint a barokk művészet egyik fontos poétikai ismertető jegye a metamorfózis, amely áthatja a kor valamennyi művészeti ágát. A barokk műfaji kontamináció fontos vizsgálati szempontja a régi magyar irodalmi szövegek megítélésének. A dolgozat a műfaji metamorfózis

³⁸³ K. Ludwig Pfeiffer: *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói.* Ford. Kerekes Amália. Magyar Műhely – Ráció Kiadó, Budapest, 2006.

értékelésében bekövetkezett változások okait tárja fel, elsősorban az irodalom-elméleti alapok, a kritikai eszmények, a kánonformáló értékek alakulásának a függvényében. Ilyés Bartha Hajnalka tanulmánya 17. századi kolozsvári kalendáriumok feldolgozására vállalkozik. E vegyes műfajú, többretű művelődéstörténeti anyagot őrző népszerű könyvecske több tudományterület számára jelent becses forrást, mivel a kalendárium történelmi, népművészeti, irodalmi, földrajzi, csillagászati és egyéb ismeretek gazdag tárháza. A szerző aprólékosan megvizsgálta a 17. századi kolozsvári kiadású naptárakat, s alapos összefoglalást készített a nyomon követhető változásokról, több tudományterület számára kínálva hasznosítható adalékokat.

A műfaji átmenet kérdésével foglalkozik Petres Csizmadia Gabriella: *Peremműfajúságtól a hétköznapi írásmódig (Az önéletírói szövegek helye a műfaj történeti kánonban és az oktatásban)* című tanulmánya. Szerencsém volt e munka doktori értekezéssé formált változatát megismernem, amely remélhetőleg könyv alakban is megjelenik. A szerző nagyon alapos áttekintést ad az önéletírás elméleteiről, és széleskörű irodalmi tapasztalatainak köszönhetően képes több területen is alkotó módon kapcsolódni az önéletírói műfajok szakirodalmához. Petres Csizmadia Gabriella kötődik a Philippe Lejeune kezdeményezte *Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique* oktatásban alkalmazott némely programjaihoz, amelyek a szövegek befogadóra gyakorolt hatására, a jelentés lezárhatatlanságára, s az új értelemlenhetőségek feltárására helyezik a hangsúlyt, megőrizve az irodalom érték közvetítő, személyiségformáló szerepét. Petres Csizmadia Gabriella az alapító Philippe Lejeune elméleti-módszertani útmutatásait követve, azt alkotó módon továbbgondolva műfajközpontú és tematikus elrendezésű foglalkozássorozatot állított össze, ahol a tanulók nemcsak olvasóként, hanem íróként, tehát saját élettörténetük lejegyzőjeként vesznek részt a szemináriumokon.

Kovács Sándor elméleti kérdések körüljárására tesz kísérletet a konferencia fő témájához csatlakozva A „fokalizáció” fogalmának használhatósága a magyarságtudományban. *Szemlélet(váltás)* című írásában. A szerző arra a kérdésre keresi a választ, hogy az irodalomtudományban meggyökeresedett szak kifejezés vajon átültethető-e a magyarságtudományba. Genette meghatározása szerint a fókusz nézőpontot, a fokalizáció nézőpontok elrendezésének módját jelenti az elbeszélő szövegek vizsgálatában. Genette hangsúlyozza, hogy az elbeszélői perspektíva (Ki lát?) nem azonos az elbeszélői hanggal (Ki beszél?).

Az első arra vonatkozik, hogy ki az a személy, melyik az a szereplő, akinek a látásmódja adja a narratív perspektívát, a második pedig arra, hogy ki a narrátor. A fokalizáció, áthelyezve a fogalmat a tudomány területére, a vizsgált tárgy közvetítésének, megjelenítésének a módját, s ezzel szoros összefüggésben a választott elméleti keretet jelenti. A szerző feltételezése szerint a magyarságtudomány hasonló közvetítettségben jeleníti meg tárgyát, mint a narratívák az elbeszélte történeteket. Efféle hasonlóságokra vélhetőleg más szakterületek értelmezésében is rá lehetne mutatni. Kézenfekvő, hogy a magyarságtudomány célközönsége a magyart nem anyanyelvként használja, ezért a *közvetítés* a hungarológia alapvető feladata. Való igaz, hogy a magyarságtudomány minden megnyilatkozása magán hordozza a fokalizáció, a nézőpont elrendezésének jegyeit. Korántsem közömbös, hogy a magyarságtudomány milyen képet szeretne adni tárgyról a befogadónak, de a külföldi saját nézőpontjából szükségképpen mást fog látni, a közvetítés feladata ezért is megkerülhetetlen. Az értelmezői hagyományt folytatva kezdeményezi Lajtos Nóra Sánta Ferenc rövidprózai munkáinak az újraolvasását. László Lilla azt vizsgálja, hogyan jelennek meg a nők és a férfiak kortárs magyar és román filmekben, milyen hatalmi struktúrák befolyásolják a nemek közötti viszonyokat. Németh Ákos egy átmeneti műfaj tanulságairól értekezik az 1930-as évek közép-európai témájú magyar útirajzai kapcsán. Novák Anikó a gyűjtőszennvedély eredeti értelmezői szempontjával közelít Tolnai Ottó műveihez: „*az ember ugyanis mindig önmagát gyűjti.*” Véleménye szerint „a gyűjtés, leltározás mint meghatározó aktus, a káosz újraszervezése, a hiány betöltése, értékörzés, archiválás a változó világ eseményeire, tendenciáira adott természetes reakcióként fogható fel.” Való igaz, hogy a gyűjtőtevékenység egyaránt megjelenik témaként és poétikai eljárásként Tolnai Ottó szövegtereiben. Novák Anikó kutatása kapcsolódik Faragó Kornélia korábbi tanulmányához, amelyben felhívta a figyelmet e jelenség elterjedésére a térségi elbeszélésben: „a muzealizálás jelensége a tárgy nézőpontját érvényesítő geokulturális elbeszélő módszerek révén egyre intenzívebbé teszi a tárgypoétikai vizsgálati irányt.” A vajdasági és a magyarországi kritikai értékrendek, kanonizációs gyakorlatok, s befogadói pozíciók különbségére világít rá Szarvas Melinda: *Az átmenettel járó különbözőség – A „hazaemigráló” magyar irodalom megítélése (Gion Nándor tetralógiája)* című recepciótörténeti áttekintése. A szerző véleménye szerint „úgy tűnhet, a magyarországi kritika a vizsgált irodalmi mű valós jellemzőitől függetlenül,

a szerző határon túlisága alapján ítélt, a sokszor [...] érzékelhető patetikus hozzáállásnak megfelelően, pozitívan.” A tartalmi jegyek önmagukban nem képviselnek művészi értéket. Ezt a kritikai alapelvet a kisebbségi létehelyzet vonatkozásában éppen a határon túli értelmezők hangsúlyozzák nagy nyomatékkal. Részben ehhez hasonló kritikai szemléletváltozást követ nyomon Tóth Csilla funkciótörténeti kutatása a magyarországi Márai-recepcióban a rendszerváltás idején. Zakariás István: *Egy maszk funkciómódosulásai. A Don Quijote téma a kortárs erdélyi magyar irodalomban* című tanulmánya az irodalmi vándormotívum többszörösen áthelyezkedő alakzatában beállt változások okainak feltárására vállalkozik. A konferencia fő témájának értelmezésében e vonulathoz kapcsolódik Sinka Annamária, aki a különbözőség és az azonosság szöveg-közötti alakzatait vizsgálja Szabó Magda *A pillanat* című regényében.

E sokrétű, gazdag anyag áttekintésének a végéhez érve miben összegezhető a magyarságtudományok nemzetközi doktorjelölt szimpóziumának fő tanulsága? Hadd emeljem ki a kötet egyik írásának az alap gondolatát: *a hungarológia a különbözőség elismerésének a tudománya*.

VÁLSÁG ÉS KULTÚRA

A kötet³⁸⁴ a doktoriskolák IV. nemzetközi magyarságtudományi konferenciáján (Budapest, ELTE, 2013. augusztus 22–23) elhangzott előadások szerkesztett változatát közli, nem pusztán a megőrzés, hanem a párbeszéd folytatásának szándékával. A Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság 2005 óta hirdeti meg doktorjelölteknek szóló konferenciáit, amelyeknek az elsődleges célja, hogy rendszeres nemzetközi megjelenési lehetőséget biztosítsanak a magyarságtudomány iránt érdeklődő fiatal kutatók számára, az ötévente sorra kerülő világkongresszusok között. A rendezvények anyaga nagyobb részt hálózati kiadványként jelent meg Bene Sándor és Fenyvesi Kristóf társszerkesztői közreműködésével,³⁸⁵ a legutóbbi kolozsvári hungarológiai kongresszus doktoriskolai szekciójának előadásai pedig már nyomtatott

³⁸⁴ *Válság és kultúra*. A doktoriskolák IV. nemzetközi magyarságtudományi konferenciájának előadásai. Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, Budapest, 2015.

³⁸⁵ *A magyarságtudomány műhelyei*, 2005: <http://hungarologia.net/hu/conferences-and-congresses/magyar-doktoriskolak-konferenciai/magyar-%E2%80%9Ea-magyarsagtudomany-muhelyei-a-doktoriskolak-i-konferenciajanak-kiadvanyai/>; *A magyarságtudományok önértelmezései*, 2008: <http://mek.oszk.hu/07600/07689/>; *Határátlépések*, 2010: <http://mek.oszk.hu/09700/09720/>

formában kerültek publikálásra.³⁸⁶ Az eddigi konferenciák és kiadványok olyan újdonságokkal szolgáltak, amelyek hathatósan segítették elő a magyarságtudományi kutatások elméleti és módszertani korszerűsítését, az interdiszciplináris szemlélet és a kultúrák közötti párbeszéd kibontakozását. A IV. doktor jelöltek konferenciájának résztvevői a *Válság és kultúra* témaköréről folytattak párbeszédet, a magyarságtudomány által összefogott tudomány-szakok (a régészet, az antropológia, a néprajz, a nyelv-, a történet- és az irodalomtudomány, a zene-, a film- és színháztudomány, a művészettörténet, valamint egy szélesebb látószögű kultúratudomány) területein.

A témajavaslatot 2010-ben fogadta el a Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság választmánya. Az utóbbi öt év fejleményei minden tekintetben igazolták az akkor megfogalmazott feltevést, mely szerint a kérdés időszere-sége *túlmutat* a globális méreteket öltött pénzügyi válságon, amelynek a hatásaival ugyanakkor tartósan kell számolni. Bizonyos hazai pénzügyi vál-lalkozások láncszerű összeomlása napjainkban kézenfekvő példáját nyújtja az öt évvel ezelőtt rögzített alaptétel érvényességének. 2008 után szerte a vilá-gon tudományos intézmények szakosodtak a pénzügyi válság elemzésére. Amikor az ember válságra gondol, mindig valamilyen *hirtelen kialakuló, befolyásolhatatlan esemény* ötlik az eszébe. A vezető kutatóintézetek felmé-rései szerint ez nem teljesen felel meg a valóságnak, legalábbis a pénzügyi szektorban. A *Válság és kultúra* konferencia felhívása így fogalmazott 2010-ben: „a válságok kétharmada a döntéshozók szeme láttára fejlődik ki és ölt végül már valóban csaknem kezelhetetlen méreteket. A válságot észlelők fe-lelősségérzete meghatározó a válságkezelésben, tehát az emberi tényező, az értékrend, a felelősségtudat, a válságkezelés kultúrája, s ehhez már a humán tudományoknak is közük lehet. Tágabb horizonton tekintve, a humántudo-mánytól elzárkózó, szűken vett gazdasági racionalitás krízise végső soron beletorkollik abba az általánosabb válságba, amelynek első hulláma a felvilá-gosodás nagy humanista projektjét roppantotta meg a 20. század történelmi kataklizmái során. Erre a válságra különbözőképpen reagáltak a vezető társad-alomfilozófiai irányzatok. Az értelmezések és a lehetséges válaszkísérletek már jó fél évszázada a javító-korrigáló szándéktól (Horkheimer–Adorno)³⁸⁷

³⁸⁶ *Átmenet és különbözőség*. Szerk. Fenyvesi Kristóf, Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, Budapest, 2012.

³⁸⁷ Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Gesammelte Schriften, Band 3, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt 1981. ; Max Horkheimer: *Dialektik der*

a radikális újragondolásig és paradigmaváltás sürgetéséig (Koselleck)³⁸⁸ tartó skálán helyezkednek el. A jelenlegi pénzügyi válság tehát csupán ezeknek a megfontolásoknak az egyre sürgetőbb időszerűségére hívta fel a figyelmet. A doktoriskolák IV. nemzetközi magyarságtudományi konferenciája a válság fogalmának ilyen tágabb, kritikai horizontú felfogására buzdított. A magyarságtudomány is a szó pozitív értelmében vett, szemléleti és értelmezési fordulatra utaló „válságtermék” volt, húszas-harmincas évekbeli születése és intézményesülése közvetlen kapcsolatba hozható a nemzeti lét politikai alapjait megrendítő első világháború utáni új békerendszerrel – mint ahogy ma is krízisek sora tolja át a „nemzeti tudomány” pozíciójából a „nemzetek közötti” tudomány státusába.

A témaválasztás azért is időszerű, mert úgy látszik, a befele tekintés mellett, kíváncsatos volna a hungarológiát is magában foglaló bölcsészet külső környezetének a feltérképezése. A fokozatos forráskivonás a kevésbé „hasznos” bölcsészeti tudományokat nagyobb mértékben sújtja, mint a tőlük megalapozatlanul elkülönített, kézzelfogható anyagi értéket termelő tudományszakokat. E hiedelemmel szemben a humán műveltség alkotó erőket szabadít fel a környezetében, de az kétségtelen, hogy művelőinek új kihívásokkal kell szembenéznük, amikor érveket keresnek a társadalmi környezetre gyakorolt hatás bizonyításához. A napi érdek s a távlatos gondolkodás általában nincs teljes összhangban egymással. Bármennyire is figyelemmel van a bölcsészet a felhasználói körre, mindig felmutat olyan közvetlen továbbhasznosításra kevésbé alkalmas eredményeket, amelyek ugyanakkor igazolják a szellem-tudományok Kant által megfogalmazott feladatát, a gondolkodás szabad gyakorlását. Az alkotó szellem megújulásának forrása az anyanyelv. Az irodalom és a nemzeti tudományok a beszéd, az írás, s a megértés kultúráját gondozzák és fejlesztik, mely által jelentős mértékben hozzájárulnak a gazdaság értéktéremtő hatékonyságának a növeléséhez, az élet minőségének a javításához, a kapcsolattartás készségének az elmélyítéséhez. A nemzeti tudományok nyelvhez kötöttségéből következik, hogy senki sem fogja elvégezni helyettünk a magyar irodalom klasszikus szövegeinek a kritikai kiadását, a magyar kultúra értékeinek az összegyűjtését, megőrzését és továbbadását,

Aufklärung und Schriften 1940-1950. In: *Gesammelte Schriften*, 19 Bände, hrsg. von Gunzelin Schmid Noerr, Band 5, S. Fischer, Frankfurt, 1987.

³⁸⁸ Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt.* Suhrkamp, Frankfurt, 1973.

amely a nemzeti hagyomány folytonosságának a záloga. A humán terület érték- és teljesítményelvű legitimációs stratégiája ugyanakkor nem működik kellő hatásokkal. Az ilyen irányból feltehető kérdések köre ugyancsak változatos megközelítési lehetőségeket hívott életre a konferencián.

A doktorjelöltek előadásai sokféle távlatból közelítve a tanácskozás fő témájához termékeny kérdések sorának a kibontására vállalkoztak. Milyen jellegzetes értelmezései, retorikai alakzatai léteznek a válság jelenségének? Mit lehet napjainkban kezdeni Dilthey örökségével, aki elkülönítette a bölcsészetet a tudománytól, a megértést a magyarázattól? Hogyan lehet a bölcsészet mással nem helyettesíthető haszna mellett érvelni? Mi a szerepe a válságnak a kultúrában? Van-e a válságnak értékkeremtő hatása vagy pusztán romboló erő? Milyen válaszok születtek a történelmi, szellemi, intézményi válságok európai kihívásaira a magyar kultúrában? A válságok hogyan fejtik ki hatásukat? Miféle kölcsönhatás van a mentális, a szellemi, az erkölcsi, a gazdasági, a politikai és a kulturális válságok között?

A válságoknak vannak jellegzetesen nyelvi vetületei is. Ebből a szempontból kérdezhetjük, hogy milyen összetett hatást gyakorolnak a jelenben zajló és a történelmi válságok a magyar nyelvre, nyelvvaltozatokra, illetve a Kárpát-medencében jellemző történeti többnyelvűsége? Milyen következményekkel jár mindez a magyar kultúrkörben használatos világnyelvekre, és milyen változást von maga után a magyar nyelv tanulására, tanítására, használatára nézve Magyarországon és külföldön?

A konferencia előadói e kiindulópontokból kísérelték meg – ki-ki a maga tudományterületén – a válság-fogalom értelmezését és az előrevívó kérdések megfogalmazását. Az előadások a külső környezet átalakulásának elemzése mellett kitértek a humán tudományokban belülről jelentkező válság elemzésére is. A történeti és eszmetörténeti szekció dolgozatai az országról alkotott kép paradigmaváltásaitól (16. századi török hódítás, I. világháború) a válságkezelő ideológiák (nácizmus, kommunizmus) kudarcainak felméréséig vizsgálják a válság-fogalom alakváltozatait. A néprajzi és nyelvtudományi szekció a közösségi identitás kríziseire és az azokra adott válaszokra összpontosít, elemző figyelemben részesítve – többek között – a hagyományos identitásőrző stratégiákat, a modernitás kihívásait, a kisebbségi nyelvhasználat és nyelvoktatás feltételrendszerének történeti változásait. A zenetudományi tanulmányok a romantika korától napjainkig az újat hozó paradigmaváltásokat elemzik. Az irodalomtudományi anyag különösen

rétégzett. A modernitás és a posztmodern „válságok” immár klasszikus témái mellett az itt olvasható tanulmányok kitérnek a magyar és a nem magyar irodalmak kapcsolataira, hangsúlyosan a határon túli irodalom helyzetére, a kanonikus és a nem kanonikus műfajok találkozásának feszültségeire, valamint a nemi, társadalmi, származási azonosságtudatok irodalmi megjelenítésének az újságok vélemény rovataiban is tárgyalt, gyakran politikai színezetet nyerő válságjelenségeire.

A felsorolt témák csak látszólag állnak távol a napi élet, a folyamatban lévő gazdasági-pénzügyi válság világától. Már önmagukban is a válságkezeléshez tartoznak, hiszen legnagyobb erényük, hogy a jelen krízist történeti horizontba állítják, s „a válság” helyett eleve válságokról szólnak, azok korabeli kontextusát és hatását elemezve. A több szempontú vizsgálódás közös felismerése: e hatások nem értékelhetők egyszerűen negatívan. A válság mindig valamely fontos újítást hozó, sőt paradigmaváltást megelőző, forrongó, de végső soron termékeny időszaknak minősül utólag. Reményeink szerint most is ez fog történni – amennyiben a kötet megjelenése lehetővé teszi az ígéretes és jelentős új tudományos eredményeket is hozó eszmecsere folytatását.

KÉPOLVASÁS-KRITIKA

LÖRINCZ CSONGOR: KÖLTŐI KÉPEK TESTAMENTUMAI

A *Költői képek testamentumai* tárgyválasztását és módszertani megfontolásait tekintve kivételesen egységes kötet, amely szorosan kapcsolódik Lőrincz Csongor legutóbbi, szerzőként és szerkesztőként egyaránt jegyzett német nyelvű munkáihoz. Az egyik többszerzős tanulmánygyűjtemény *Das lyrische Bild* címmel jelent meg Bázelen 2010-ben, a másik pedig *Zwischen Pygmalion und Gorgo. Die Gegenwart des Bildes in der Sprache* címmel 2013-ban Berlinben. Jelen kötet fő kutatási irányát a textualizált kép létmódjának a kérdése jelöli ki. Elméleti következtetések jobbára a képkritikának nevezett szövegolvasás gyakorlata közben keletkeznek Lőrincz Csongor erőteljesen reflektált elemzéseiben.

A szerző sarkalatos tételét előzetesen így összegezném: a kép jelöltjét előállító effektusokat a nyelv létrehozza, de az érzékek számára hozzáférhetetlen megtestesítésével egyszersmind ki is oltja. Ha ki kellene emelnem a tanulmányok megkülönböztető vonásai közül egyet, mindenekelőtt a nyelv-közöttiségre hívnám fel a figyelmet, amely többféle értelemben is jelen van a Berlini Humboldt Egyetemen tanító szerző munkáiban. Meghatározza a tárgyválasztást: az elemzésre kiválasztott szövegek döntő részben német nyelvű költői alkotások, illetve értekező szövegek. (Goethe: *Mir schlug das Herz*, Hölderlin: *Heidelberg*, Hölderlin: *Az élet felén, Hívás és megvonás között*, „*Dichten*” és „*Denken*” viszonyáról Heideggernél, *A kép üressége és törése*. Heidegger van Gogh-értelmezéséről, *Provokált képek*, „*Mutáció*” és *textualitás* Gottfried Benn szövegeiben, *Eszközszerűség és referencialitás a lírában*. Thomas Kling). A tanulmányok között akad olyan, amely először németül jelent meg, s Kurdi Imre fordításában olvasható a jelen kötetben. A költői képek retorikai elemzése az eredeti nyelv mediális működését követi, s emellett angol nyelvű szakirodalmi hivatkozások is bőségesen találhatók a főszövegben.

A köztesség kép és nyelv láthatatlan határait is magába foglalja, s a nyelv-közöttiség alaphangoltságát erősíti fel. Az egyik meghatározó olvasási tapasztalat ebben a vonatkozásban a változatok, az alapszöveg, s a magyar fordítás összehatásának a mérlegelésével körvonalazható. Ez az aprólékos, elidőző, többirányú összehasonlítás mindig nyereséggel jár. Minthogy a kutatás

tárgya e kiváló munkában nem tekinthető adottságnak, az értelemkeresés jegyében Lőrincz Csongor egyaránt figyelembe veszi „a képolvasás materiális, mediális, performatív és referenciális dimenzióit.”³⁸⁹ Ezt a magam részéről még azzal az eseménnyel egészíteném ki, ahogy megérkezik az idegen szöveg a magyar költészetbe: ekkor ugyanis új terek nyílnak a nyelv közegében. Ha úgy tetszik, összehasonlító képkritikára adódik lehetőség, hiszen nem elszigetelt, vagy érintkező, de egymást átható nyelvi világokról van szó.

Mindjárt a kötet címét értelmező Goethe-vers elemzésében megmutatkozik, hogy a kép szövegszerűen megalkotott, tehát visszafordítható a szerző kifejezésével élve a „költői nyelv textuális medialitásába.” Lőrincz Csongor helyesen mutat rá, hogy a *Mir schlug das Herz* első versszaka fokozatosan bontakoztatja ki a látható képek összefüggéseit: az estétől (Abend), előbb az éjszakáig (Nacht), majd a sötétségig (Finsternis) előrehaladva. Törést a ködben eltakart fantomszerű dolgok megjelenését követően érzékel a trópusok kapcsolatában. David E. Wellbery³⁹⁰ nagyon alapos, szoros olvasatától eltérően ezen a ponton úgy érzékeli, hogy nem illeszkedik a látható előzőekben felépített rendszerébe a következő kép:

*Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.*

A képkritika e kulcsfontosságú szöveghely interpretálását az eltakarás mintázatát megbontó Gesträuch pozíciójának a kimozdításával indítja: a bozótos nem a „Száz fekete szemmel néző sötétség”, illetve a beszélő látósöge között helyezkedik el, hanem megteremti a sötétség számára azt a lehetőséget, hogy nézzen. Amennyiben a bozótos a médium, a német szöveg alapján teljesen meggyőző Lőrincz Csongor érvelése: „A „sötétség” mint olyan nem képes „nézni”, csakis akkor, ha a „bozótos” egyfajta konstellatív raszter gyanánt (úgyszólván diafán módon) előbb láthatóvá teszi.”³⁹¹ Ebben aligha kételkedhetünk. Létrehozható azonban Szabó Lőrinc fordítása alapján olyan párhuzamos olvasat, amely mintha kiiktatná ezt a törést, mivel a kérdéses metafora szinte hézagatlanul illeszkedik a látható képek összefüggésrendjébe. A magyar

³⁸⁹ Lőrincz Csongor: *Költői képek testamentumai*. Ráció Kiadó, Budapest, 2014. 8. p.

³⁹⁰ David E. Wellbery: *The Crisis of Vision*. In: Uő: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford UP, Stanford, 1996. 27–51. pp.

³⁹¹ Lőrincz i.m. 16–17. p.

változat így hangzik: „Száz fekete szemével strázsált / az erdőszélen a homály”. Sejtésem szerint a bozótost felváltó erdőszél, ahol átdereng a világosság, összekapcsolható a második versszakban fölbukkanó Holddal: „Der Mond von einem Wolkenhügel / Sah schläfrig aus dem Duft hervor.” A két kép összeolvasása lehetővé teszi azt a szimmetrikus értelmezést, mely szerint sötét háttér előtt jelenik meg a világosság. A német nyelvű kép kritikája lebontja, szétszereli a szöveget, teljes joggal.

Szabó Lőrinc fordítása újrateremti a különbséget kép és nyelv között, s ennek köszönhetően másként teszi lehetővé a sötétség „érzékelését”: „Száz fekete szemével strázsált / az erdőszélen a homály.” Hangsúlyozom, a nyelvváltozatok közötti átmenetek nyomon követése nem hatálytalanítja a költői képek kritikai olvasatát. A tanúságtételben a látáshoz kapcsolódó érzékelés fenti függvénye a hitelesítés referenciális mozzanataként megjelenik, majd kitörölődik. Semmiképp sem kifogásként teszem szóvá, csakis Lőrincz Csongor teljes mértékben elfogadható szövegközlésének a feltételezhető háttérre rávilágítva jelzem, hogy a vers értelmezési hagyományától szinte elválaszthatatlan a kézirat, s a kiadásban megjelent szövegváltozatok összehasonlítása, s a *Willkomm und Abschied* párhuzamos olvasása. Lőrincz Csongor vállalható döntést hozott, amikor David E. Wellbery szöveg-konstrukcióját fogadta el. Wellbery nyilván figyelembe vette az angol fordítást is: ott homályba burkolt fákon át bámul mereven száz fekete szem (Where from out the shadowy wood / A hundred dark eyes seemed to stare), feltehetőleg ezért olvasta vissza a Finsternist a látás dialektikájába, mondván, hogy a sötétséget itt „no visible object presents itself, however obscurely.”³⁹² Levezetésként csak jelezném, hogy a francia változatban ugyan bozótos (les buissons) szerepel, de ebben a sötétség (tenebres) meglapul (tapies), s mint valami állati lény, meglesi, megfigyeli a beszélőt (M'epiaient). Lőrincz Csongor nagyszerű elemzése gyarapítja a költői képek testamentumait, s csakis megerősíti a szerző alaptételét: „a költői képek [...] képi jelöltjeiket kioltó referenciális effektusok.”³⁹³

A könyv alapgondolatát kibontva ezek szerint a nyelv úgy hozza létre az olvasható lírai képet, amely valamiféle „maradványra” (például a sötétségre) utal, hogy beindítja a kép önfelszámolásához vezető performatív effektusokat. A kép széttagoló olvasása összekapcsolódik a lírai beszédhelyzet

³⁹² David E. Wellbery: i.m. 44. p.

³⁹³ Lőrincz: i.m. 9. p.

átrendeződésének a vizsgálatával, amely rendre a beszélő azonosságának a felbomlását eredményezi.

A költői kép mint testamentum mibenlétének a megértéséhez közelebb viheti az olvasót a tanúságtevő beszélő kudarcának a magyarázata. A Te-hez odaforduló lírai hang megalapozásához harmadik személyhez kell folyamodni. Az „Ihr Götter” felkiáltás az isteneket helyezi a tanúságtevő szerepébe, s ez által elvesznek a látás lehetőségi feltételei. A szerző Derrida kivételesen tömör megállapítását idézi: „a tanú mint olyan mindig is vak. A tanúságtétel tudósítással helyettesíti az érzékelést. Lehetetlenség egyszerre látni, mutatni és beszélni. Ezen a disszociáción alapul minden testimonium.”³⁹⁴

Végtelenül leegyszerűsítve Lőrincz Csongor szövegen végzett összetett műveleteinek hozadékát, azt lehet mondani, hogy Goethe költeményében a „testimoniális kép” referenciális effektusai a beszédhelyzet ellenáramában fejtik ki hatásukat. A megszólaló felhatalmazást kér a tanúságtételhez a megszólított istenektől, az én autoritása tehát eleve kérdéses belső aktusai és azok megosztása felett, így viszont látóként is ingatag a helyzete. A látás és a beszéd nem-egyidejűségének a kiegyenlítése, mint ígéret az istenektől kért tanúságtételben fogant, amely érvényteleníti a Másiktól remélt tanúságot, a Te tekintetéről külsővé vált én tanúsítását. Közismert Goethe ide vágó kulcsmondata: „Individuum est ineffabile.” A belső aktusok, akárcsak a sötétség, amelyből a benső fantomjai erednek, olyan maradványok, amelyek médiumok közvetítő mesterkedése révén válnak hozzáférhetővé. A költői képek olvasásában eldönthetetlen, hogy az érzelem a belső világhoz tartozik, vagy a létesítő nyelv terméke. Nagyon kockázatos fordítással így tolmácsolnám a kritikai képolvasás gyakorlatában összegződő értelmezést. Lőrincz Csongor átható tekintettel követve a költeményben lezajló folyamatokat, valójában apóriák láncolatán át újabb apóriákhoz érkezik.

Az egyik visszatérő fogas kérdés a belső aktusok performatív ígéreteit érinti, melyek nem teljesülnek, ám ez a tapasztalat a költészetben csak nyelvi eseményként tanúsítható. Az olvasható kép és a létesítő nyelv így kölcsönösen ki vannak szolgáltatva egymásnak. Lőrincz Csongor vélhetőleg az *Esztétikai ideológia* nevezetes szöveghelye nyomán használja a maradvány kifejezést, amely az én kimondhatatlanságára emlékeztet, de Man Hegel-

³⁹⁴ Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Fink, München, 1997. 105. idézi Lőrincz i. m. 27. p.

olvasatában.³⁹⁵ A maradék-jelleget Hölderlin: Mnemosyne-vázlatának az első sorában, ahogy Heidegger a *Was heist Denken*ben olvassa, a jel hordozza: „Ein Zeichen sind wir deutungslos”, egy tanúság, mely maradékot jelenít meg. Lőrincz Csongor lenne a leghivatottabb a jel – maradék – tanúság viszonylatában a jel fenti értelmezéseinek az összevetésére.

Az elemzésre kiválasztott szövegek összetett hangzasképleteket valósítanak meg. Nyitott kérdés, hogyan tudná a képkritika bevonni a költői alkotás hangzó elemeit, jelesül a *Mir schlug das Herz...* alliterációit (wild, wiegte, Winde, Wonne) és asszonáncait (Nebelkleid die Eiche), összességében tehát a hangzás médiumát az anyagszerűen viselkedő költői nyelv performativitásának vizsgálatába. A lírai beszéd megmutatkozása, vagy öntanúsítása elsősorban képi-retorikai szerveződésű textuális folyamatokban megy végbe, de a költészet beszédszerűségének köszönhetően a hangzó nyelv médiuma a rendezettség másféle alakzatait is mozgósítja. E tapasztalat mérlegelése az olvasás stratégiáját érintő kérdések megfogalmazásához vezethet el.

Vajon érdemes-e összekapcsolni a költői kép, a látható nyelv performatív viselkedésének tanulmányozását a hangzó nyelv jelölő potenciáljának a vizsgálatával? Sejtésem szerint igen, bár az utóbbi, a hangzaskép korántsem biztos, hogy értelemstabilizáló szerepet tölt be. Valószínűleg a vizuális illetve akusztikus hatás összehangolása is a nyelv közegének az ellenállásába fog ütközni.

Hölderlin: *Heidelberg* című ódájában a Nennen és a Schenken összecsengése megerősíti a látó és az ajándékozó én összekapcsolódását a megszólításban, s ezt a hangzó összefüggést Rónay György átköltése szerencsésen érzékelteti: „hívnom-adnom.” Ellenben az Anya és az Apa szópár hangsúlyos előfordulását, melyet a németben a haza (Vaterland) tesz lehetővé, a magyar honváltozat egyszerűen kitörli. Hölderlin verse német nyelvterületen szélesebb körben ismert, ezért az eredetileg németül készített értekezésben indokolt volt eltekinteni a teljes szöveg közreadásától, viszont a jelen kötetben ez segíthette volna a szoros képolvasás követését.

Lőrincz Csongor kezdeményező erejű olvasási stratégiája szerint a „rengő kép” felépítését el kell választani a felszín tükörijátékától. Való igaz, a tükör sehol sem jelenik meg a német szöveg szókészletében. A magyar változatban viszont igen: „Mint erdő madara csúcsokat átrepül, úgy ível folyamod tükre

³⁹⁵ Vö. Paul de Man: *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában*. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Ford. Károna Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000. 88–91. pp.

fölött a híd.” Itt kell megjegyeznem, hogy a kötet szöveggondozása kiváló, bár, ahogy ez már lenni szokott, akad elütés, jelesül a *Heidelberg* magyar fordításának közlésében a 37. lapon: a negyedik versszak első sora helyesen: „az ár távol a síkra tört.” A tanulmányíró meggyőző alaptétele szerint a rengő kép elválik a láthatóságtól. Nem a víz felületén tükröződő híd képére kell tehát itt gondolni, hanem a harmadik versszakban felbukkanó varázslathoz hasonló eseményre: „emergencia” („a hullámokból”) („Aus den Wellen...”), és „rengés” (Beben) mint oszcilláció.”³⁹⁶ Hullámok láthatatlan mélyét sejtető mozgás? Hullámok árnyyszerű sötétje? Eldönthetetlen.

A rengő kép olvasása emlékeztet a lírai alany térbeli elhelyezkedésére, amennyiben az sem határozható meg ennél pontosabban. A kép a költői én testamentumaként jelenik meg. Lőrincz Csongor lábjegyzetben hivatkozik Hölderlin: *Elbukó haza* című remek értekezéstöredékére, melynek egyik részlete metszően pontos leírását nyújtja a költői kép létezőmódjának, s akár a fent elemzett hatásösszefüggésre is vonatkozatható: „Ámde a lehetséges, amely belép a valóságba, miközben a valóság szertefoszlik, – ez úgy hat, hogy egyként kiváltja a szertefozlás érzetét is, meg azt is, hogy visszaemlékezünk arra, ami szertefozlott.”³⁹⁷

A textualizát kép apóriáinak magvas fejtegetései aprólékos, lassú olvasást igényelnek. Az értelmező teljesítmény jele, hogy ismétlés helyett iterációval, az eldöntetlenség eseményének az egyedi előfordulásaival lehet találkozni Lőrincz Csongor valódi elmélyülést igénylő s biztosító új könyvében.

A költői képnek a nyelvvel fenntartott különleges viszonya a szöveg olvasását együttgondolkodásként állítja színre. Ebben a tekintetben különösen emlékeztet a *Hívás és megvonás*, „*Dichten*” és „*Denken*” viszonyáról *Heidegger-nél* című értekezés, amelyből kihallatszik, hogy a nyelvben mozgó szövegelemzések közlésmódjától sem tanácsos eltekinteni. Most a könyv bemutatásának végéhez érve emlékeztetvén magunkat erre az intésre, nem összegezném a tanulmányok számos eredményeit, hogy ne helyeződjenek kívül – a mások mellett Gottfried Benn, Jékely Zoltán, Thomas Kling költészetéről szóló írások – azon a nyelvi horizonton, amelyen végül is semmi sem adott, de adódik. (Ráció)

³⁹⁶ Lőrincz: i.m. 39. p.

³⁹⁷ Lőrincz: i.m. 46. p.

A TÁRCAREGÉNY MÉDIATUDOMÁNYI TÁVLATBÓL
TÁRCA – REGÉNY – NYILVÁNOSSÁG. JÓKAI MÓR ÉS A MAGYAR
TÁRCAREGÉNY KEZDETEI. RÁCIÓ KIADÓ, BUDAPEST 2014.

A kötet címe jól érzékelteti a határterületeken mozgó vállalkozás kiterjedtségét. Hansági Ágnes arra tesz kísérletet, hogy a tárcaregény jelenségét egyszerre ragadja meg műfajelméleti, sajtótörténeti, hatásesztétikai és médiatudományi távlatból. A kutatás tárgya s módszertana tehát rendkívül összetett, s ez mindjárt a nyitó fejezetben megmutatkozik.

A démonizált tárcaregény hatásosan vezeti be az irodalomtörténet-írásban rendkívül előnytelen színben feltüntetett alakzat megközelítésének a nehézségeit. A tények biztonságára vágyó filológus, akit a műfaj referenciális igazolásának a démona kísért, könnyen talál felfedezni valót Hansági Ágnes izgalmas elbeszélésében: vajon a 20. század végéről illetve elejéről megidézett fikciós művek, Eco és Proust regényének elképzelt valósága, valamint Krúdy és Márai személyes hangvételű Jókai-portréja miről tanúskodnak? *A prágai temető* idős elbeszélője, akiben egy filosz veszett el, emlékezetében kutatva az 1855-ös évet a tárcaregény felforgató hatásával jellemzi, melynek népszerűsége oly mértékben megváltoztatta a nyilvánosság szerkezetét, hogy különadót kellett kivetni a folytatásos regényeket megjelentető lapokra. A *Szodoma és Gomora* egyik jelenetében színre állított vita az *Elveszett illúziók*ban részletesen bemutatott *feuilletongyártó üzemek* tömegtermékeiről szól. Brischot a népszerű sorozatok igénytelen, hatásvadász nyelvhasználatával szemben fogalmazza meg fenntartásait. Hansági Ágnes a tárcaregény kritikai emlékeztetének nagyon sokféle rétegében mutatja ki a közlésforma irodalomtörténeti lebecsülésének a sztereotípiáit. A felszínesen általánosító vélemények és előítéletek felülvizsgálata közben elágazó ösvényeket is követ, a könyv címében megjelölt hármas kutatási célnak megfelelően.

A terület kijelölése ebben a tekintélyt parancsoló méretű munkában termékenynek bizonyul: a szerző lendületes okfejtései ismételten összefoglalják azt a probléma köteget, amelyet a tíz fejezetből álló értekezés sorszámmal ellátott megannyi rövid egy-két lapos szakasza kibont. A tartalomjegyzék kilenc lapra rúg. Az aprólékosan tagolt mű felépítése mintha a sorozatban közölt tárcaregény szerkezetére mutatna vissza, némi iróniát sem nélkülözve.

Hansági Ágnes érzékletesen vázolja fel, ahogy a tárcaregény fogalma, mintha szabad jelölő volna, helyettesítések láncolatán át hagyományozódik tovább: tárca, sorozatos közlés, hírlapi megjelenés, folytatásos regény, a megfélemtetések sora tovább folytatódik a részletes kifejtés során. A vizsgálat tárgyának megkülönböztetése médiatudományi, poétikai, és befogadás történeti összefüggések együttes mérlegelésével bontakozik ki. A kutató démona tehát belső szellemként, tanácsadóként és oltalmazóként működik ebben a nagy távlatokat átfogó vállalkozásban.

Hansági Ágnes a német *Medienkulturwissenschaft* módszertanát követi, ez lehet az egyik oka, hogy kiindulópontként nem a tárcaműfajról készített hagyományos poétikatörténeti műveket választja. Uthalhatnék itt példaként Lovrich Gizella: *A tárca a magyar irodalomban*³⁹⁸ című, 1937-ben megjelent könyvére, mely kiterjedt, főként francia szakirodalomra támaszkodik, de egész sereg egyéb angol és német meghatározást is mérlegel, s figyelmet szentel a vonal alatti szöveg környezetének is. Kétségtelen, hogy Lovrich nem követi nyomon a tárca poétikai áthelyeződéseit, s adós marad a regény alakulástörténetében betöltött szerepének a rendszeres kifejtésével is. Azzal viszont akár érdeklődésre is számot tarthat, hogy Jules Janin-ban és Sterneben látja a műfaj alapítóit, s a kezdetek feltárása mellett a magyar tárca úttörőinek a munkáit és azok külföldi forrásait is áttekinti.

Hansági Ágnes könyvének az értelmezési keretét a kritikai nyilvánosság tereinek a vizsgálata, a sorozat hatásfolyamatának az elemzése, s főként a Pesti Naplóban 1850 és 1857 között folytatásokban megjelent Jókai-regények olvasása jelöli ki. A választott elméleti távlatok felől feltehetőleg nem bizonyultak beszédesnek a műfaj olyan hazai közvetítői, mint P. Szathmáry Károly, Baráth Ferenc, Galamb Sándor vagy Dénes Klarissza, akik kísérletet tettek az életkép, a rajz, a tárca, a novella, s a tárcaregény műfaji elhatárolására, de nem érvényesítettek történeti-poétikai nézőpontot, ezért meglehetősen merev kategóriákat alkottak. Kérdés, hogy a tárcában megjelenő kispróza művek címei alá írt elnevezések, mint *csevegés* (*feuilleton*), *rajz*, *karcolat*, *novellette*, *novella*, *beszély*, *elbeszélés*, „*beszéd*” s hasonló megjelölések hogyan viszonyulnak a tárcához. A közös jegyek és az árnyalatnyi eltérések pontos leírásával szívesen időzött a pozitívista, de a szellemtörténeti indítású filológia is. Jóllehet nem foglalkoztak a korai tömegmédiák nyilvánosságának

³⁹⁸ Lovrich Gizella: *A tárca a magyar irodalomban*. Budapest, Pátria Irodalmi Vállalat, 1937.

a tereivel, amelyek kizárták a kánonból a tárcaregényt, de vizsgálták például jelenetezés és cselekményszerkezet összefüggéseit, s talán nem teljesen haszontalanul végeztek ezt a tevékenységet.

Hansági Ágnes teljes joggal csatlakozik közvetlenül azokhoz a kutatásokhoz, amelyek a napilapokban folytatásokban megjelenő tárcaregény hatásszerkezetét a hordozó közeg működésével együtt vizsgálják. E szerint a hetilapokban, magazinokban közölt folytatásos regény nyilvánvalóan különbözik a tárcaregénytől. Az utóbbi megjelenésének helye a napilap tárcarovata, ahol napi rendszerességgel, vagy a hét több napján jelennek meg az epizódjai, tehát más a szövegkörnyezete és befogadásának a módja. A tárca a hírek, tudósítások környezetébe kerül, a napilap húzóágazatának az övezetébe tartozik, ezért folyamatosan igyekszik az olvasó figyelmét fenntartani a feszültségkeltés- és oldás eszközeivel.

Hansági Ágnes sokféle szempontból mérlegeli a sorozat egyes darabjainak s a könyvregénynek a kapcsolatát. Egyetlen rendhagyó esettel bővíteném a sort: Thury eredetileg nem regénynek szánt egész kötetnyi tárca-elbeszélést ad ki *Regénymesék* (1894) címmel, hangsúlyozva a kisformákból építkező regény megújítására irányuló törekvését. Rész és egész hatásszerkezetével kísérletezik, azt kutatván, hogyan lehet hatékonyra tenni a cselekményt a szöveg fölépítésével. A regényszerű elrendezés érdekében fejezetekre tagolja a rövid, egyetlen nagyobb tárcába beleférfő elbeszélést. Thury a mű egészébe épített tárca sorozatszerű hatásának az áthelyezésével bíbelődik, ha úgy tetszik, a szöveg megalkotottságának a kérdésével. Hansági Ágnes az irodalom funkciótörténetének a kultúratudományi modelljeivel meggyőzően érvel amellett, hogy az irodalom autonómiájának képzete s az elszigetelt művészet határait lebontó tárcaregény démonizálása mennyire egymásra utalt.

Teljes mértékben helytállónak vélem, hogy az előfizetők számának maximalizálására irányuló törekvés húzódik meg a tárcaközlés gazdasági hátterében. A régi olvasók megtartása mellett új híveket kellett toborozni. A 19. század végén – szinte valamennyi általam ismert tárca-elemzés – a nőolvasók táborának a kiszélesedését állapítja meg, s azt jövendőli, hogy a napilapban megjelenő irodalom női olvasói közül kerülhetnek ki idővel a magas irodalom fenntartói. Nem kizárt, hogy a női írás kutatói könnyen találhatnak figyelemre méltót a tárcaregény hatástörténetében. A Bach-korszak novella és regényirodalmát feldolgozó Szinnyi Ferenc 1941-es monográfiájában³⁹⁹ különböző

³⁹⁹ Szinnyi Ferenc: *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1941.

statisztikai metszeteket készített a politikai lapokban megjelent elbeszélésekről (mint a művek száma, műfaja, az írók összetétele, születési hely, életkor, felekezeti, foglalkozás, nem szerint), s ezek után állapította meg: „ebben a korszakban pedig általánossá vált a tárcaregény.”⁴⁰⁰ Elsősorban a kereslet rendkívüli megnövekedésével magyarázta a hírlapi tárcaregény addig nem is sejtett föllendülését. Tizenhárom olvasott nőíró sorol fel, akik talán az első magyar zsidó írónők, Wohl Janka kivételével kiestek az emlékezetből, de aligha cáfolható az a magyarázata, mely a megnövekedett regényszükségletet a nőolvasók számának az emelkedésével hozza összefüggésbe. A második kötetben található *Könyvészet* című fejezet folytatja az 1926-ban megjelent *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig* című munka bibliográfiáját, s minden 1849 és 1859 között kiadott regényt felsorol, dőlt betűvel kiemelve az első megjelenését.

A médiatudomány távlatából Hansági Ágnes azokra a kutatásokra fordít nagy figyelmet, amelyek a harmincas években látványosan megszorodtak, a negyvenes években pedig virágkorukat élték a Harmadik Birodalomban. A napilapokban folytatásokban megjelenő regények ebben az időszakban több mint tízmillió olvasótáborral rendelkeznek, ezzel magyarázható a hordozó közeg működése iránti fokozott érdeklődés: hogyan lehetne a jól működő tárca hatását politikai és gazdasági célok szolgálatába állítani? Korábban is foglalkoztatta a politikai kisajátítás kérdése a tárca értelmezőit, amelyet összekapcsoltak a sorozatos megjelenés vonzerejének a vizsgálatával.

Való igaz, a tárca hatásának egyik kulcsa az *ütemezett befogadás*ban rejlik. Tömegek tesznek szert hasonló olvasási tapasztalatra szinte egyidejűleg. A mediális kultúrakutatás távlatából a regény tárcaközlésének a fénykora a 19. század második fele volt. A véleményformáló politikai napisajtó s a film tömeghatása fokozatosan felülmúlja, s a harmincas évekre már messze túlszárnyalja a tárcaregényekét. Nagyon is indokolt azonban, hogy Hansági Ágnes behatóan vizsgálja a propagandagépezet működtetői s teoretikusai felől a napisajtóban megjelenő irodalom politikai közlésképeségét, mert ennek során a hírlapi tárca hatása kerül más megvilágításba. További bizonyítást igényelne ugyanakkor Neuschäfer közvetített tétele, mely szerint „a tömegmédia mint olyan a tárcaregény megjelenésének és robbanásszerű elterjedésének köszönhetően jött létre.”⁴⁰¹ Ezt a szerepet a politikai napilap töltötte be mindenekelőtt

⁴⁰⁰ i.m. 648. p.

⁴⁰¹ Hansági 193.p., illetve Hans-Jörg Neuschäfer: *Die Krise des Liberalismus und die Störung des bürgerlichen Normensystems. Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte des späten 19. Jahrhunderts aus*

a hír, a szórakoztatás és a reklám összehatásának eredményeként, de az kétségtelen, hogy ebben a folyamatban a tárcaregény kitüntetett szerepet játszott, különösen a 19. század második felében.

Az adott technikai hordozók, a kommunikáció anyagsága, a közvetítő közegek működésének a feltételrendszere mindig is kijelölte a sajtókutatás látóhatárát. Hansági Ágnes sokat hivatkozott, de Magyarországon nehezen hozzáférhető német szakirodalmat közvetít, mások mellett Emil Dovifat, Wilmont Haacke, Hans Jessen, Ernst Menuier, Peter von Werder két háború között megjelent munkáit, s ez a filológiai teljesítmény önmagában is igen jelentős.

Úgy látszik, hogy a pozitivistá irodalomtörténet-írás jóval a kultúratudományi fordulat előtt elfogadott kutatási témaként kezelte a tárcaregényt. Nyilvánvaló, hogy a mediális kultúratudomány távlatának köszönhetően egészen más megvilágításba kerültek a hatás- és működési móddal összefüggő kérdések. Hansági Ágnes nyomatékkal hangsúlyozza, hogy a tárcaregény egyes epizódjai a napilap szövegkörnyezetével egységet alkotnak. Az időszakos, körforgásszerű megjelenés, a szabályos visszatérés ritmusa jellegzetes hatással van az olvasóra, úgyszólván beépül a hétköznapi tevékenységek rendjébe. Az egyidejű jelenlét tudata feltehetőleg elképzelt közösséget hoz létre a törzsközönség tagjai között. Az együtt szerzett tapasztalatok elvi- s gyakorlati megoszthatósága arra sarkallja a sorozat befogadóját, hogy egyidejűleg ne csak olvassa, de utóbb másokkal is megvitassa az epizódot. Jókai regényei folytatásban jelentek meg a Pesti Napló Műtára rovatában, de a szokványosnál nehezebben kiszámítható időrendben.

Hans-Jörg Neuschäfer szerint a tárcaregény az első kirívó esete a kereskedelmi célokat szolgáló tömegirodalomnak. Talán tovább lehet árnyalni ezt a megállapítást. Hansági Ágnes értékes tárcaregényeket elemez. Kétségtelen, hogy a politikai napilap és egy könyvkiadó szoros együttműködése, ezt a jellemző modellt valósítja meg a Pesti Napló és az Est-konszern, nagyon sok, változó színvonalú tárcaregény megszületését segíthette elő, de ezek között akadnak klasszikusnak számító művek is. Hansági Ágnes helyesen teszi, amikor némi fenntartással idézi Bourdieu-t, aki két élesen elváló részre osztja az irodalmi mezőt, ahol az egyik térfélen a nem autonóm művek, köztük a tárcaregény, a másikon a *l'art pour l'art* eszményét

der Sicht des Feuilletonromans. In: *Die Modernisierung des Ich. Studien zum Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Szerk. Manfred Pfister, Richard Rote, Passau, 1989. 122-123. pp.

megvalósító tiszta íráások foglalnak helyet. A piac törvénye és a művészi teljesítmény viszonya azért ennél jóval összetettebb kérdés.

Az újságírás elsősorban megélhetési forrást jelentett Kosztolányi számára, de ezzel a tevékenységgel annak az alapját teremtette meg, hogy regényíróként semmiféle engedményre ne kényszerüljön. Az alkotói szabadság eléréséhez szükséges, de nem elégséges feltétel a mindig viszonylagos anyagi függetlenség. Flaubert ötvenhat hónapig feszített ütemben csak a *Bovarynét* írta, s amikor idős korában anyagi helyzete megromlott, szabályosan belebetegedett abba, hogy az eladható példányszám növelése érdekében a kiadó illusztrációkkal jelentette meg könyveit. Ezt az engedményt nem tudta megbocsátani magának. A kereskedelmi megfontolás teljesen idegen volt Joyce-tól, aki szinte szűkölködött, de elégedetten nyugtázta, hogy egész napi megfeszített munkával egyetlen vesszőt előbb áthelyezett, majd végül visszaállított regénye kéziratában. Móricz alkotásmódja, gyors írástempója lényegében nem változik a gondatlanabb időszakokban sem.

A magyarországi helyzet a piac kiterjedtségét és működését tekintve sokat változott, de – ahogy ezt Hansági Ágnes is érzékelteti – bizonyosan eltért mindenkor a németországi és a franciaországi viszonyoktól, amelyekre a felhasznált német szakirodalmak – jelesen Neuschäfer és Bachleitner munkái – vonatkoznak. Az utánközlések például az Osztrák-Magyar Monarchiában az első világháború kitöréséig jóval gyakoribbak voltak a hatalmas felvevő piacnak köszönhetően, mint később a trianoni országhatárokon belül.

A mostohán kezelt tárcaregény nagyon is indokolt perújrafelvétele ráírnyítja a figyelmet bizonyos hazai sajtótörténeti alapkutatások elvégzésének a szükségességére. Megkerülhetetlen feladat a forrásfeltárás, a művek meghatározott rendszer szerint összeállított jegyzékeinek az elkészítése a filológia, a könyvtártudomány, az informatika összehangolt szempontjainak, s a becsatlakoztatható nemzetközi adatbázisok rendszereinek a figyelembe vételével. A jelenleginél sokkal többet kellene tudnunk az újságokban fellelhető irodalmakról, a kiadókról, a piac működéséről, a terjesztésről és forgalmazásról, a felhasználókról, az olvasási szokásokról, a sajtójog alkalmazásáról. Hansági Ágnes sokat tett a napilapokban elsüllyedt irodalom feltárása érdekében. Nagyszabású vállalkozásának köszönhetően a tárcaregényről az eddiginél jóval összetettebb kép áll immár az irodalomtörténetész rendelkezésére.

FÜLÖP LÁSZLÓ (1941-2013) EMLÉKEZETE

*Gedächtnis ist die Versammlung des Denkens auf das,
was überall im voraus schon bedacht sein möchte.*
(Martin Heidegger: *Was heisst Denken?*)

„Az emlékezet a gondolkodás egybegyűjtése” – mondja Heidegger, ezért a meggondolandó elé járulunk, ha emlékezünk.

Életének 72. évében meghalt Fülöp László irodalomtörténész, kritikus, a Debreceni Egyetem oktatója, aki negyed századon át az Alföld folyóirat szerkesztője volt. Kutatási területe kezdetben a kortárs magyar líra volt, majd a századelő prózája. Könyvet írt Pilinszky, Kaffka Margit, Krúdy és Schöpflin Aladár munkásságáról. Az utóbbi húsz évben teljes visszavonultságban élt. Korkedvezménnyel hagyta el az egyetemet, végérvényesen. A nyolcvanas évek végén beletörődve kísérté figyelemmel a magyar irodalomtudományban felgyorsult szemléletváltozást, de talán egyedülként vonta le saját működésére vonatkozóan azt a kíméletlenül szigorú következtetést, hogy az általa képviselt beszédmód érvénytelenné vált. Akik becsülték, hiába emlékeztették őt arra, hogy soha nem lépett fel más értékrendet, világnézetet, művészi hitvallást képviselő irodalmárral szemben támadólag. A rendszerváltozást követő évtizedben visszavonhatatlan döntést hozott, s felhagyott az írással. 1985-től nyugdíjba vonulásáig szobatársak voltunk az egyetemen. Ebben a magára záruló korszakában már régi barátai társaságát sem igényelte, s udvariasan hátrított el minden újabb közeledési kísérletet.

Pályatársai emlékezete szerint Fülöp Lászlót felsőbb éves diákként, majd kezdő tanárként feltétlen tisztelet övezte, rendkívüli tehetségnek tartották, aki hamarosan nemzedéke egyik meghatározó kritikusa lett. Kivételes volt a fiatal irodalmár indulása. Rendkívüli elszántsággal vetette magát a munkába. A tudomány politikában akkor meghatározó szerepet betöltő vezető tudósok arra ösztönözték, hogy közel 800 lap terjedelmű „kisdoktori” munkáját adja be „nagydoktori” értekezéséként. Emberi tartására jellemző, hogy nem használta ki a felkínált lehetőséget. Önként mondott le a gyors intézményes előmenetelről, de döntésében szellemi hangoltsága mellett gyermekkori paralízissel kezdődő betegsége is közrejátszhatott. A tudományos közéletben

nem vett részt, ennek ellenére a 70-es években alapvetőnek számító kutatási programok munkatársa, majd a hatkötetes magyar irodalomtörténet folytatásának tekinthető akadémiai kézikönyv több fontos fejezetének a szerzője lett. A kor uralkodó eszméje gyermekkori környezeténél, műveltségi hátterénél fogva megérintette, s magától értetődő, hogy rajta hagyta nyomát az írásain is, de semmivel sem mélyebben, mint akár ennek a hitvallásnak a jegyében működő kortársai, akár azt kényszerűségből hangoztató mesterei ekkor készült munkáin.

Debreceni egyetemistaként Bán Imre, Julow Viktor, Barta János szellemi vonzáskörében élt. Legendás hírvű professzorai a változó körülményekhez képest tanárként és tudósként egyaránt igyekeztek ellensúlyozni a Lukács névvel fémjelezhető művészi visszatükrözés gondolatának az egyoldalúságait. Fellapozva a nagykönyvtár mélyén megtalálható egységes kötelező jegyzeteket, rábukkanva az egyetemista olvasócéduláira, meglepőnek semmiképpen sem található, hogy – a többi magyarországi felsőoktatási intézményhez hasonlóan – Debrecenben is meghatározó szerepet kapott a valóságábrázolás tételes gondolata az akkori képzés rendjében. A nagy tanár egyéniségek személyes hatásának nyilván ezért is volt megkülönböztető szerepe.

Fülöp László pályakezdésétől fogva a realizmus fogalmának a kitágítására törekedett a hivatalos felfogást tiszteletben tartva. A *Termelési-regény* örökíti meg azt a jelenetet, amelyben az *Alföld* című folyóirat szerkesztője áldását adja Esterházy első nyomtatásban megjelent írására.⁴⁰² A párbeszéd egyik résztvevője Fülöp László, az aggodalmas, ám jóindulatú szerkesztő, aki bizakodva kér megerősítést, esztétikai menlevelet Bata Imrétől, a kézirat közvetítőjétől: „Tudja barátom, én láttam egy szerkesztőt, aki mikor egy novelláról, bizony mondom: az enyémről, valaki azt állította: de öregem, hisz ez *réalista* mű! akkor orrlukai, mint a harci ménnek megremegtek, és reménykedve azt válaszolta: Gondolod, Imre bátyám?”⁴⁰³

Fülöp László Abasáron született, elsőként választva értelmiségi hivatást a családjában. Ahhoz a nemzedékhez tartozott, mely számára idegen nyelvként intézményesen szinte kizárólag az orosz tanulására nyílt lehetőség. Utóbb némi keserőséggel érzékelt az idő és a hely által kijelölt határokat előtanulmányjaiban. Életműve elválaszthatatlan a korszak eszmevilágától. Azokhoz a kortársaihoz viszonyítva, akik hozzá hasonlóan a valóságábrázolást

⁴⁰² Esterházy Péter: *Penészes faldarabok egy családi freskóról*. Alföld, 1974/6.

⁴⁰³ Esterházy Péter: *Termelési-regény*. (kissregény). Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979. 344. p.

tekintették legfőbb művészi értéknek, ő igen visszafogottan, s mérsékeltén szólt elkötelezettségéről, jobbára az elemzett mű teremtett világához kapcsolódva. Méltányos megértéssel írt ugyanakkor a népi irodalomról, holott a falusi gazdálkodás napi gondjaival küzdő családja látószögéből vélhetőleg a reményvesztettek kiszolgáltatottságára nyílt rálátás, s ettől nagy messzeségben helyezkedtek el a lelkesítő eszmék, a felemelkedő Kert-Magyarország látomásához kapcsolódó gondolatok. A mélyvilági életről szerzett tapasztalatainak feldolgozásához kapott ösztönzést az irodalomtól. Alapélménye meghatározóan befolyásolhatta érdeklődési körét, tájékozódásának irányát.

A hatvanas-hetvenes években írt tanulmányai kezdeményezőnek számítottak a népi líra, Nagy László, vagy Juhász Ferenc költészetének a szakirodalmában. Érzékeny műelemzései azért mondanak ma is több tekintetben érdemlegeset erről az irodalmi irányzatról, mert az eszmei elkötelezettségnél nagyobb figyelmet fordítanak a szövegek nyelvi-poétikai megalkotottságára. Fenntartás nélkül ritkán értékelt, csak néhány mű kivétel e szabály alól, mint az *Iszony*, a *Pacsirta* vagy a *Színek és évek*. Önállóságára vall, hogy Király István Kaffka Margit életművéről alkotott ítéletét túlságosan szigorúnak vélte, s ennek 1979-ben óvatosan hangot is adott. Az efféle finom elhatárolódás sem volt akkoriban minden kockázattól mentes. Fülöp mindig jelezte ugyanakkor, ha a vizsgált életmű nem egyenletes, s jelentőségben jócskán különböző fejezetekből áll.

Téveszthetetlenül egyéni szóhasználata, barokkos körülírásai megkülönböztették kritikáit, tanulmányait a kincstári realizmus-felfogás képviselőitől: nemcsak átfogalmazta, de felfrissítette az alaptételeket. A mai olvasó számára aligha érzékelhető a korhoz kötött jelentősége annak, hogy tartalom és forma ellentétes viszonyfogalmi helyett irodalmi „formálásmódról” beszélt, amely „valóság szemléletet” fejez ki. Igyekezett saját látás- és kifejezőmódot kialakítani, de távol állt tőle a tudatos kísérletezés, más és más feladatok újszerű megoldásainak a keresése. Igen korán, pályája derekán lényegében lezárta értelmezői rendszerét, s nem alakította, bővítette tovább szótárát. Az idők során megismert külföldi szerzők, mint Bahtyin vagy Stanzel munkáiból is csak néhány szempontot vett figyelembe műelemzéseiben. Ezzel is magyarázható egyéni kifejezőmódja, a régebben elsajátított alapfogalmak árnyalatainak, változatainak az egymást kiegészítő felsorolása. Jellemzően így határozza meg a *Színek és évek* regénytípusát egyik „késeinek” mondható tanulmánya: „A nagyszabású társadalom- és korrajzfreskó, a körkép regény-

rétege az elemző, lélektani elvű tudatregény, a lélektörténetet fölépítő jellemregény rendszerébe illeszkedik.”

Játékos önlefokozással távolította el magától a tudományos korszerűség programos hajszolását, ugyanakkor figyelemmel kísérte azoknak a pályatársainak tevékenységét, akik rendszeresen hírt adtak a nemzetközi irodalomtudomány újabb eredményeiről. Világosan látta a divatkövetés és a naprakész szakmai tájékozódás igénye közötti alapvető különbséget. Megadó önróniával hátrította el a kihívást, s nem tett kísérletet arra, hogy az újabb elméleti iskolák, s az összehasonlító irodalomtudomány elemző szempontjait mérlegelje műértelmezéseiben. Emlékszem, amikor számon kérte egyik kritikusa, hogy körülírja, de nem használja a „tanú” elbeszélő fogalmát *Közelítések Krúdyhoz* című munkájában, Fülöp nem hátrította el a kifogást, bár nem is tulajdonított neki nagy jelentőséget. Olvasóként ugyanis észlelte, leírta s értelmezte a szövegben azt, amelynek a megnevezésére szolgáló poétikai kategória – talán úgy hitte – semmivel sem mond többet az írásműről. Két nemzedék, két kultúra, két hivatástudat találkozásának az aligha feloldható feszültségét hozza felszínre a fenti eset.

Nemcsak Fülöp élte át, s küzdött azzal, hogy megváltozott a szakmai teljesítmény értékelésének a távlata. Krúdyt nyilván nem azért szereti a hivatásos olvasó, mert „tanú” elbeszélőt léptet fel, ugyanakkor nem teljesen alaptalan azt feltételezni, hogy talán könnyebben szót érthet egymással két eltérő szemléletet képviselő szakember, ha olyan nyelvet használ, amelyben a szakkifejezések jelentése viszonylag körülhatárolt. Másfelől az sem vonható kétségbe, hogy a pontos fogalomhasználat legfeljebb támpontot kínál, de nem biztosítja a dolog lényegi megértését. Nemcsak Fülöp, de hasonló műveltségi háttérű pályatársai sem tudták feloldani a „szigorú tudomány”, s a „személyes indíttatás” között tételezett ellentmondást. Fülöp alighanem az egzaktásnál többre becsülte az irodalmi érzéket.

Figyelmes, alapos olvasó volt. Szövegek közelében érezte otthon magát. Nem tekintette hivatásának, hogy a magyar irodalomtörténet korszakairól nagy ívű elgondolásokat alkosson. Tűnődve szemlélte az átfogó magyarázatokat, s megfontoltan tartózkodott hangzatos tételek megfogalmazásától. Éleslátó irodalmár volt. Pontosan ismerte tehetségének a természetét. Talán nem tudta elhárítani a felkérést, hogy könyvet írjon Pilinszkyről, akinek a vallásos élményköréhez nem tudott olyan közel kerülni, mint Kaffka vagy Krúdy világához. Különösen fogékony volt a tragikus emberi

helyzetek példázatos kifejezése iránt, így olvasta Kosztolányi regényét, a *Pacsirtát*.

Nem volt pályaeépítő. Örült mások sikereinek, de olykor talán az irónia villódzása is felfedezhető volt a hangjában, amikor a dicséretet egyre fokozva, s nemegyszer túlzásokba esve fejezte ki elismerését. Jól tudta magáról, hogy van mire szerénynek lennie.

Kifogyhatatlan leleménnyel művelte önkisebbitő nyelvi játékait, de jelét sem mutatta, hogy bármiféle sérelmet hordozna magában. Hálás vagyok jóindulatú figyelméért. Maga köré falakat épített, de kíváncsi volt az utána jövőkre. Most, hogy 72 éves korában meghalt, visszarémlik, hogyan válaszolt a szokásos „Hogy vagy?” kérdésre: „Múlófélben.” Régóta búcsúzott az élettől. Két évtizeddel a halála előtt irodalmárként befejezte működését, így állhatott elő az a ritka hatástörténeti helyzet, hogy az utókor még a szerző életében elvégezte, ha nem is végérvényesen, teljesítményének az értékelését. Legutóbb 2013 őszén, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Krúdy-konferenciáján tapasztalhattuk, hogy írásaira nemcsak az idősebb nemzedékhez tartozók hivatkoznak: a *Napraforgó*, a *Boldogult úrfikoromban*, a „modernizált anekdotizmus” értelmezése, úgy látszik, tovább él a mai kutatók emlékezetében.

Aki elment, a minket tartó, arra hív fel, hogy feléje forduljunk, s ne hagyjuk kiesni az emlékezetből.

NÉVMUTATÓ

- Adorno, Theodor 85, 395, 417
 Ágoston Péter 247, 248, 252, 253, 254, 255, 417
 Allert, Beate 63, 417
 Anacker, Regine 326, 417
 Angyal, Andras 239, 417
 Antal Sándor 254, 417
 Arany János 317, 417
 Arday-Janka Judit 365, 369, 417
 Arendt, Hannah 249, 250, 417
 Arisztotelész 12, 17, 335, 417
 Askildsen, Kjell 313, 417
 Babarczy Eszter 35, 417
 Babits Mihály 60, 61, 77, 78, 82, 243, 330, 355, 362, 368, 417
 Bachleitner, Norbert 410, 417
 Bahtyin, Mihail Mihajlovics 349, 368, 413, 417
 Bal, Mieke 161, 162, 417
 Balassa Péter 274, 417
 Balatonyi Judit 388, 417
 Balzac, Honoré 16, 84, 128, 417
 Bangha Béla 330, 331, 417
 Bán Imre 412, 417
 Barash, Jeffrey Andrew 78, 417
 Baráth Ferenc 406, 417
 Barbalet, Jack 46, 417
 Bárczay Oszkár 218, 417
 Barta János 75, 78, 82, 412, 417
 Barthes, Roland 22, 35, 338, 417
 Bartók Béla 226, 417
 Bata Imre 412, 417
 Baudelaire, Charles 224, 285, 320, 417
 Baumler, Alfred 152, 417
 Benda Mihály 364, 369, 417
 Bengi László 60, 417
 Benjamin, Walter 63, 72, 417
 Benn, Gottfried 326, 399, 404, 417
 Bényei Tamás 100, 417
 Béres Bernadett 369, 417
 Bergonzi, Bernard 87, 417
 Bergson, Henri 123, 417
 Bertens, Johannes Willem 45, 417
 Bertens, Hans 45, 417
 Bessière, Jean 86, 417
 Bihari Péter 247, 417
 B. Lőrinczy Éva 12, 35, 417
 Bezeczy Gábor 85, 105, 417
 Blavier, André 143, 417
 Bloor, David 105, 417
 Bókay Antal 369, 417
 Bollobás Enikő 100, 417
 Bolonyai Gábor 17, 420
 Bónus Tibor 32, 35, 60, 104, 199, 417
 Boros Oszkár 369, 417
 Borsányi György 246, 417
 Bourdieu, Pierre 409, 417
 Bovier Hajnalka 365, 417
 Bölöni György 249, 417
 Brandstetter, Gabriele 86, 417
 Brix, Michel 86, 417
 Brooks, Peter 31, 417
 Bruner, Edward M. 42, 417
 Brunetière, Ferdinand 93, 417
 Buber, Martin 65, 417
 Bucsecs Katalin 35, 52, 191, 417
 Butler, Judith 37, 376, 381, 417
 Carnap, Rudolf 11, 417
 Childs, Peter 86, 417
 Claudius, Tiberius 55, 417
 Corbin, Juliet M. 105, 417
 Cornell, Joseph 143, 417
 Coutura, Louis 12, 417
 Csáth Géza 226, 417
 Csejte Dezső 79, 417
 Cséve Anna 257, 417

- Csízi Katalin 364, 418
Csordas, Thomas J. 45, 46, 418
Dällenbach, Lucien 160, 161, 418
Darvasi László 362, 418
Darwin, Charles 222, 239, 240, 418
Dávidházi Péter 93, 418
Dénes Klarissza 406, 418
Derrida, Jacques 10, 11, 12, 21, 23, 24, 25, 27, 35, 90, 102, 103, 139, 148, 149, 349, 373, 380, 402, 418
Descartes, René 11, 12, 418
Djuric, Mihailo 281, 418
Dobri Imre 364, 366, 369, 418
Dovifat, Emil 409, 418
Dubois, Jacques 89, 418
Duckworth Barker, Vernon 325, 326, 418
Dufour, Philippe 267, 418
Dupont, Judith 168, 418
Eco, Umberto 307, 405, 418
Eisemann György 111, 418
Eliot, Thomas Stearns 87, 88, 216, 418
Énard, Mathias 311, 418
Érfalvy Livia 369, 418
Eysteinnsson, Astradur 75, 86, 418
Esterházy Péter 7, 36, 45, 47, 96, 97, 98, 133, 156, 274, 303, 304, 305, 306, 308, 312, 313, 315, 318, 319, 320, 322, 323, 362, 412, 418
Ferenczi Sándor 132, 168, 169
Fielding, Henry 83, 418
Finta Gábor 364, 418
Fischer-Lichte, Erika 18, 20, 21, 22, 35, 41, 153, 418
Fischer, Klaus P. 280, 418
Flaubert, Gustave 16, 257, 259, 260, 261, 266, 267, 272, 288, 410, 418
Fodor Mónika 365, 369, 418
Fogarasi György 199, 418
Földes Györgyi 369, 418
Friedrich, Hugo 85, 418
Fülöp László 8, 133, 411, 412, 413, 414, 418
Foucault, Michel 9, 107, 376, 378, 418
Gadamer, Hans-Georg 58, 102, 103, 365, 372, 418
Galamb Sándor 406, 418
Gara László 257, 418
Garaczi László 362, 418
Gelléri Andor Endre 362, 418
Genette, Gérard 161, 325, 392, 418
Gennep, Arnold van 158, 236, 238, 418
Gessinger, Joachim 63, 418
Gide, André 159, 418
Gintli Tibor 133, 258, 418
Greenblatt, Stephen 133, 151, 152, 418
Goethe, Johann Wolfgang 399, 400, 402, 418
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 9, 107, 418
Gönczy Monika 202, 418
Gruber, Reinhard Peter 45, 418
Gumbrecht, Hans Ulrich 16, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 80, 81, 94, 276, 418
Gyáni Gábor 88, 93, 388, 418
Gergyai Albert 260, 418
Gyórfi Livia 364, 418
Gyurgyák János 247, 418
Haacke, Wilmont 409, 418
Hansági Ágnes 8, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 418
Heidegger, Martin 9, 10, 11, 18, 22, 35, 61, 77, 78, 79, 91, 97, 98, 99, 102, 103, 162, 170, 377, 378, 386, 399, 403, 404, 411, 418
Herczeg Ferenc 313, 418
Herczeg Gyula 106, 418
Herder, Johann Gottfried 286, 418
Herschberg, Anne P. 257, 259, 418
Hoffmann, Arnd 280, 418
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 16, 418
Hölderlin, Friedrich 22, 294, 399, 403, 404, 418
Hollier, Denis 94, 418
Horváth Csaba 369, 418
Horváth, Heinrich 257, 418
Horváth Kornélia 362, 363, 367, 369, 418
Humboldt, Wilhelm 162, 367, 399, 418

Husserl, Edmund 19, 23, 24, 25, 26, 27, 35, 77, 78, 82, 377, 419
 Huszárík Zoltán 106, 419
 Hutcheon, Linda 219, 419
 Imre László 75, 202, 418
 Iser, Wolfgang 21, 35, 381, 419
 Jakobson, Roman 20, 35, 368, 419
 Jackson, Jean 46, 419
 Jauss, Hans Robert 20, 235, 335, 349, 419
 Jászai Oszkár 247, 419
 Jessen, Hans 409, 419
 Jékely Zoltán 404, 419
 Jolles, André 305, 419
 Jókai Mór 405, 406, 409, 419
 Joyce, James 88, 291, 410, 419
 Jourde, Pierre 88, 419
 Juhász Anikó 79, 419
 Juhász Ferenc 413, 419
 Julow Viktor 412, 419
 Kabdebó Lóránd 336, 357, 419
 Kányádi Sándor 368, 419
 Kafka, Franz 9, 107, 142, 419
 Kaffka Margit 362, 411, 413, 414, 419
 Kállay Miklós 330, 419
 Kassák Lajos 341, 369, 419
 Kermode, Frank 87, 419
 Kertész Imre 362, 419
 Kierkegaard, Søren 109, 293, 419
 Király Edit 72, 419
 Király István 413, 419
 Kirby, John T. 63, 419
 Kiss Gabriella 35, 153, 419
 Kittler, Friedrich 65, 69, 97, 419
 Klinkowitz, Jerome 160, 419
 Kling, Thomas 399, 404, 419
 Knorr, Karin 105, 419
 Krieger, Murray 63, 419
 Krúdy Gyula 7, 9, 11, 12, 13, 14, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 115, 120, 124, 126, 127, 133, 138, 362, 391, 405, 411, 414, 415, 419
 Koselleck, Reinhart 95, 247, 396, 419
 Kosztolányi Dezső 7, 16, 22, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 35, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 104, 106, 120, 124, 139, 140, 141, 143, 147, 159, 162, 163, 167, 168, 173, 177, 180, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 199, 200, 207, 208, 219, 220, 223, 226, 229, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 282, 320, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 357, 362, 368, 410, 415, 419
 Kovács Gábor 364, 365, 368, 369, 371, 419
 Kovács Sándor 35, 151, 392, 419
 Kozoca Sándor 9, 106, 419
 Kövér György 88, 419
 Kulcsár Szabó Ernő 84, 262, 419
 Kulcsár-Szabó Zoltán 7, 64, 104, 162, 235, 335, 337, 343, 344, 357, 359, 360, 419
 Kulcsár Zsuzsanna 240, 419
 Kukorelly Endre 7, 292, 419
 Kunne, Andrea 45, 419
 Kurdi Imre 152, 399, 419
 Kushner, Eva 75, 419
 Lachmann, Renate 349, 419
 Lanson, Gustave 93, 419
 Larin, Borisz 368, 419
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 11, 12, 419
 Leau, Léopold 12, 419
 Lendvai István 330, 331, 419
 Lehmann, Hans-Thies 17, 32, 35, 419
 Liska, Vivian 75, 86, 419
 Lotman, Jurij 368, 419
 Lovrich Gizella 406, 419
 Lőrincz Anita 246, 419
 Lőrincz Csongor 8, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 419
 Lyon, Margaret 46, 419
 Lukács György 16, 34, 412, 419,
 de Man, Paul 22, 35, 56, 72, 88, 90, 199, 336, 337, 345, 348, 350, 360, 369, 375, 402, 403, 419
 Magyar László 224, 419
 Mann, Thomas 313, 419
 Mansfield, Katherine 88, 419

Macmillan, Stead 87, 420
 Magritte, René 143, 420
 Márai Sándor 133, 290, 362, 394, 405, 420
 Menczel Gabriella 369, 420
 Menuier, Ernst 409, 420
 Merleau-Ponty, Maurice 44, 47, 376, 378, 420
 Mejerhold, Vsevolod 28, 420
 Mihancsik Zsófia 35, 420
 Molnár Aladár 217, 420
 Molnár Gábor Tamás 71, 420
 Moor, George 325, 326, 420
 Móricz Zsigmond 7, 60, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 410, 420
 Mölk, Ulrich 86, 420
 Mudriczki Judit 364, 420
 Nádas Péter 362, 420
 Nemes Nagy Ágnes 368, 420
 Neuschäfer, Hans-Jörg 408, 409, 410, 420
 Nagy László 413, 420
 Németh László 362, 420
 Németh Regina 369, 420
 Nietzsche, Friedrich 55, 83, 98, 144, 152, 166, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 208, 281, 282, 327, 348, 354, 420
 Ormos Mária 248, 420
 Osztróluczky Sarolta 364, 366, 369, 370, 420
 Ortlik Géza 7, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 296, 362, 365, 420
 Ortlik Judit 365, 420
 Palatinus Levente Dávid 369, 420
 Palkó Gábor 80, 276, 420
 Paquet, Marcel 143, 420
 Pascal, Roy 267, 420
 Perruchot, Claude 272, 420
 Petri György 368, 420
 Pfeiffer, K. Ludwig 42, 67, 86, 391, 420
 Pfister, Manfred 409, 420
 Pfothenhauer, Helmut 86, 420
 Pilinszky János 368, 411, 414, 420
 Pistorius, George 266, 420
 Pléh Csaba 147, 420
 Plessner, Helmuth 26, 27, 35, 65, 198, 420
 P. Müller Péter 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 420
 Polivanov, Jevgenyij 368, 420
 Potebnya, Alekszandr 349, 363, 368, 420
 Poulet, Georges 84, 420
 Poszler György 78, 420
 Proust, Marcel 83, 405, 420
 P. Szathmáry Károly 406, 420
 Rabatel, Alain 259, 420
 Ricoeur, Paul 78, 365, 368, 371, 420
 Ritoók Zsigmond 17, 420
 Radvánszky Anikó 364, 370, 420
 Riedel, Helmut-Wolfgang 86, 420
 Román Ágnes 365, 369, 420
 Romhányi Török Gábor 35, 175, 420
 Ross, Marlon B. 134, 420
 Rote, Richard 409, 420
 Röhrig Eszter 259, 260, 420
 Rousseau, Jean-Jacques 12, 317, 420
 Rousselot, Jean 257, 420
 Rousset, Jean 84, 420
 Rózsa Sándor 240, 420
 Ryan, Judith 94, 420
 Sági Andrea 240, 420
 Sárközi György 287, 420
 Saussure, Ferdinand 12, 13, 21, 35, 364, 420
 Savigny, Eike 105, 420
 Schatzki, Theodore R. 105, 420
 Schein Gábor 84, 85, 87, 88, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 420
 Schmeling, Manfred 86, 420
 Schneider, Sabine 86, 420
 Schöpflin Aladár 411, 420
 Sedláček, Tomáš 306, 420
 Seyhan, Azade 63, 420
 Shattuck, Roger 87, 420
 Smethurst, Paul 100, 159, 420
 Smith, Adam 205, 206, 207, 208, 420
 Spengler, Oswald 78, 79, 80, 81, 82, 83, 420
 Stachó László 226, 420
 Stallybrass, Peter 100, 158, 420
 Strauss, Anselm 105, 420

Suetonius, Caius Tranquillus 55, 421
 Simon Attila 104, 421
 Sótér István 7, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 421
 Steffen, H. 85, 421
 Stanzel, Franz K. 413, 421
 Strauss, Anselm 105, 421
 S. Varga Pál 93, 421
 Szabolcsi Lajos 246, 421
 Szabolcsi Miksa 246, 421
 Szabó Dezső 362, 421
 Szabó Lőrinc 7, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 400, 401, 421
 Szávai Dorottya 369, 421
 Szegedy-Maszák Mihály 7, 53, 60, 75, 87, 94, 139, 163, 207, 208, 274, 312, 325, 326, 327, 329, 332, 333, 334, 421
 Szemere Samu 83, 421
 Szerb Antal 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 421
 Szilágyi Domokos 368, 421
 Szilágyi Zsófia 258, 421
 Szilasi Vilmos 77, 78, 82, 421
 Szinnyei Ferenc 407, 421
 Sztár Katalin 362, 363, 366, 367, 369, 421
 Szondi, Peter 85, 421
 Szűcs Mariann 366, 369, 421
 Takács László 54, 56, 421
 Tamás Attila 139, 421
 Taylor, Charles 87, 421
 Thérenty, Marie-Eve 90, 421
 Theunissen, Michael 65, 421
 Thibaudet, Albert 267, 421
 Thury Zoltán 407, 421
 Tóth-Czifra Júlia 54, 421
 Turner, Terence 46, 421
 Turner, Victor 42, 121, 158, 381, 421
 Vaillant, Alain 89, 90, 421
 Vajda Mihály 250, 280, 421
 Vargyas Zoltán 236, 238, 421
 Várnai Dóra 240, 421
 Vázsonyi Vilmos 247, 421
 Veese, H. Aram 134, 421
 Veres András 53, 139, 421
 Vinokur, Grigory 368, 421
 Visky András 142, 421
 Wagner, Richard 98, 146, 338, 421
 Waugh, Patricia 159, 421
 Weber, Samuel 374, 421
 Weiss Manfréd 247, 421
 Wellbery, David E. 94, 400, 401, 421
 Weöres Sándor 368, 421
 Werder, Peter 409, 421
 White, Allon 100, 158, 421
 White, Hayden 134, 421
 Whitworth, Michael H. 88, 421
 Wilde, Oscar 55, 421
 Wittgenstein, Ludwig 9, 14, 105, 309, 322, 421
 Wohl Janka 408, 421
 Wolff, Eugen 85, 421
 Woolf, Virginia 88, 421
 Závada Pál 362, 42

Megjelent a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony,
valamint a Pesti Kalligram Kft., Budapest közös kiadásában, 2015-ben.

Első kiadás. Oldalszám 421.

Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Mészáros Sándor.

Borítóterv Hrapka Tibor. Nyomdai előkészítés Hományi Péter.

Nyomta a Kapitális Kft., Debrecen. Felelős vezető: Kapusi József

